BEATRIZ SARLO

Las dos torres

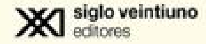
¿Puede la cultura contemporánea pensar algo nuevo?



BEATRIZ SARLO

Las dos torres

¿Puede la cultura contemporánea pensar algo nuevo?



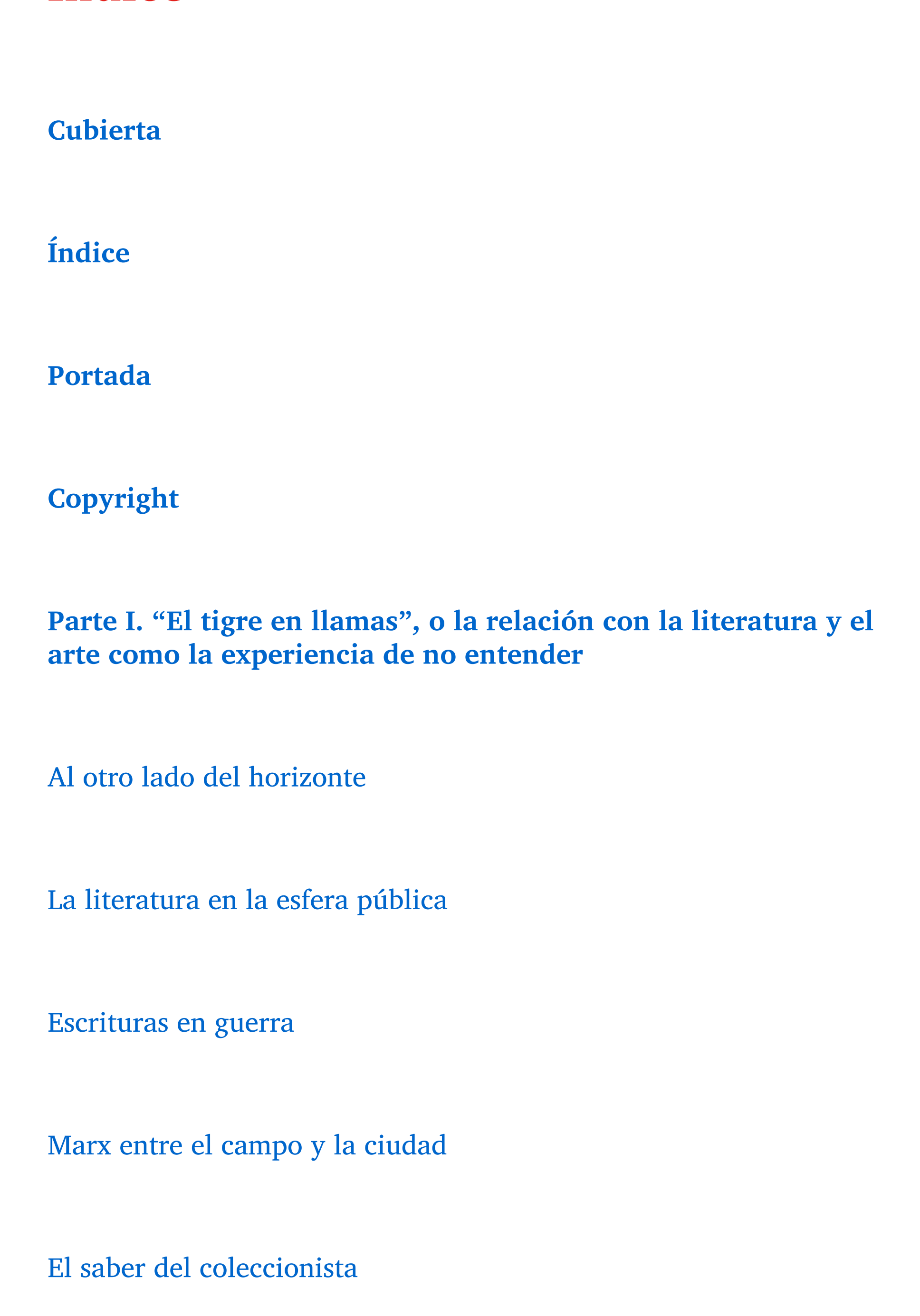
BEATRIZ SARLO

Las dos torres

¿Puede la cultura contemporánea pensar algo nuevo?



Índice



Beatriz Sarlo

LAS DOS TORRES

¿Puede la cultura contemporánea pensar algo nuevo?



Sarlo, Beatriz

Las dos torres / Beatriz Sarlo.- 1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2024.

Libro digital, EPUB.- (Biblioteca Beatriz Sarlo)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-801-313-8

1. Literatura. 2. Literatura Argentina. 3. Cultura Contemporánea. I. Título.

CDD 860.9982

Ilustración de cubierta: Sebastián Serrano

Diseño de cubierta: Departamento de Producción Editorial de Siglo XXI Editores Argentina

Digitalización: Departamento de Producción Editorial de Siglo XXI Editores Argentina

Primera edición en formato digital: febrero de 2024

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN edición digital (ePub): 978-987-801-313-8

Parte I

“El tigre en llamas”, o la relación con la literatura y el arte como la experiencia de no entender

Al otro lado del horizonte

[2001]

Todos los buenos ensayistas son escritores, en el sentido que Barthes dio a esa palabra. El ensayo escribe (y describe) una búsqueda. Su modelo podría ser la novela de Proust: escribir para encontrar, para mostrar las maquinaciones y dificultades a las que obliga seguir un rastro, los desvíos y desvaríos; no se escribe para contar lo que ya se ha encontrado: "Veo en mi pensamiento con claridad las cosas hasta el horizonte. Pero me empeño en describir solo aquellas que están al otro lado del horizonte".[1] El ensayista no dice lo que ya sabe, sino que hace (muestra) lo que va sabiendo; sobre todo, indica lo que todavía no sabe. En el ensayo se dibuja un movimiento más que un lugar alcanzado. Como la flecha del arquero zen, el ensayo es el trayecto más que dar en un blanco. Pero, a diferencia de la flecha, el movimiento discurre en varias direcciones, exploratorio, muchas veces incierto. Si hay alguna seguridad en el ensayo, ella, más que de su argumento, es un atributo de su escritura que se precave de una incertidumbre completa.

A diferencia del "tratado", el ensayo no puede resumirse en sus partes. Estas se sobreimprimen, reaparecen sin sintetizarse, desaparecen sin explicaciones. El plan del ensayo debe ser descubierto en sus restos, siempre dispersos a lo largo de un texto que a veces oculta su plan y a veces lo muestra sin cumplirlo. Una forma del ensayo es la pregunta, y su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta, bordeando lo que no se sabe, que se ha ampliado como resultado en negativo: después del ensayo, un nuevo horizonte (para usar la palabra de Proust) desconocido. Otra forma del ensayo es la afirmación radical, cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos.

La incompletitud es su regla porque si el ensayo se completara, daría cierre a una forma que, en cambio, se caracteriza por desafiar la clausura, incluso cuando alguien (el escritor, el lector) se ilusiona con un cierre definitivo de la argumentación.

Tomando un famoso ejemplo de los hechos y dichos de la Revolución Francesa, Heinrich von Kleist escribió que pensamos mientras hablamos, no antes de hablar:

Después de la disolución de la última sesión de la Asamblea bajo la monarquía, el 23 de junio, cuando el Rey había ordenado que se disolvieran los Estados Generales, el maestro de ceremonias se apersonó en la sala de debates, donde la asamblea todavía continuaba, para preguntar si habían escuchado la orden del Rey. "Sí", respondió Mirabeau, "escuchamos la orden del Rey"; estoy convencido de que con esta entrada en materia, llena de cortesía, todavía no se le había pasado por la cabeza la palabra "bayoneta", que le serviría para concluir: "Sí, señor", repitió, "la hemos escuchado". Está claro que todavía no sabía lo que quería decir. "Pero ¿qué le permite a usted", prosiguió –y justo en este punto se abrió la fuente de ideas no dichas–, "darnos aquí estas órdenes?". Esto era lo que necesitaba Mirabeau: "Es la Nación la que da las órdenes, y no hemos recibido ninguna de esa fuente", momento en el cual se lanzó hacia la cima. "A fin de hacerme entender claramente" –y es aquí donde encontró lo que expresaba toda la resistencia de su alma–, "decid a vuestro Rey que no dejaremos nuestro puesto sino por la fuerza de las bayonetas". Con esto, satisfecho de sí mismo, volvió a sentarse.[2]

Como la famosa réplica de Mirabeau, el ensayo se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo: "No somos nosotros los que sabemos; ante todo, la que sabe es cierta disposición de nuestro ser".[3]

Contrastando ideas opuestas, incompatibles, salteando nexos lógicos y pasos demostrativos, el ensayo es un sistema de desvíos:

Todos los lectores de Simmel, hoy muy numerosos, reconocen ese instante en el que se balancean tantas de sus argumentaciones, en que se desecha la supuestamente última formulación alcanzable, y en que se observa y relativiza el resultado que acaba de obtener situándose en el resultado contrario, en el mundo de las posibilidades.[4]

Esta sería una definición ejemplar, el ideal typus, al que, sin embargo, sería injusto ajustar todos los ensayos. Digamos, por lo menos, que es la cualidad "ensayística", que habla de la condición del ensayo entre los discursos. Hay ensayo donde se cambia de dirección, se inventan atajos o se dan rodeos. Sobre todo: se improvisa en un sentido musical, trabajando sobre un tema hasta alejarse por completo, dar la impresión de que se lo ha perdido y encontrar en ese tema las notas de otro en el que no se había pensado.

Así como no se resume en sus partes, un ensayo no se resume en sus hipótesis. Resiste el resumen y, como la poesía, cuando la cualidad ensayística es intensa, rechaza la paráfrasis. Parafrasear un ensayo es escribirlo mal o escribirlo mejor, nunca exponerlo de nuevo. No hay síntesis posible del ensayo. Puede ser sometido a la "explicación", pero no puede ser reducido a sus ideas. A diferencia de las Bases, un tratado constitucional y un programa político, Facundo no existe fuera de su escritura.

Se dice que la extensión del ensayo es siempre más breve, pero ¿más breve que cuál otro tipo de texto y por qué? Es más breve porque no alcanza siempre un final, o porque ese final no existe en ninguna parte. Pero hay ensayos que tienen la extensión de un libro; y, en el límite opuesto, están los aforismos, ensayos que todavía no fueron escritos más allá de la frase, que no podrían ser escritos, probablemente. La brevedad fue una cualidad estadística del ensayo (el ensayo inglés, el que publicaban las revistas desde fines del siglo XVIII), pero no un rasgo obligatorio. El idiota de la familia tiene más de mil páginas, y, sin embargo, nadie podría sustraerlo del ensayo por su circularidad, su obsesividad recursiva, su abundancia fuera de todo límite "necesario". La extensión exagerada de El idiota… reivindica el ensayo como forma de la acumulación. Pero también está el ensayo como demostración que escamotea sus pruebas y no previene las objeciones, que se resiste a presentar un pleno argumentativo.

Entre estas dos puntas, el ensayo trata (essayer, en francés, tiene este sentido) de articular dos rasgos diferentes: el carácter tentativo (exploratorio) de la argumentación y su carácter conclusivo. Tiene, entonces, una relación problemática con la exposición y la prueba, una relación que está tensionada entre considerar la prueba como innecesaria, sosteniéndose en la escritura de la idea, y acumularla con la obsesión benjaminiana del depósito de citas, tantas que vuelvan imposible la escritura, como en el proyecto del Libro de los pasajes.

Ensayo y argumentación: el ensayo acepta algunas formas de la argumentación y tiende a expulsar otras. Presenta una condensación: una idea no completamente desplegada (a la cual le falta a veces la

historia; a veces, los pasos lógicos). Los recursos del ensayo son la paradoja, la elipsis, la polémica, la metáfora (los desplazamientos y las condensaciones), el aforismo. Una retórica del ensayo podría explorar el plano de estos dispositivos del discurso.

¿Por qué estas figuras y procedimientos son tan típicos del ensayo? A la elocuencia se le planteó la misma pregunta: ¿por qué los discursos deben ser no solo argumentativos, sino poéticos? ¿Por qué la retórica es inseparable de la elocuencia? Preguntas que se hizo Barthes. Bien vistas, todas son formas discursivas abiertas: la paradoja deja un vacío como efecto de una demostración posible e imposible al mismo tiempo; el anacoluto es la fisura que atraviesa el texto, impidiendo que se complete no solo sintácticamente, sino en sus grandes articulaciones; la elipsis atestigua una falta que señala la imposibilidad de lo pleno; la polémica, género dialógico, presupone una respuesta posterior al cierre mismo de la escritura, un futuro de objeciones todavía no escritas; la ironía ensambla un doble discurso que nunca termina de estabilizarse.

El ensayo, como un oxímoron, une la seguridad y la duda. Lo hace de modo muchas veces hábilmente disimulado, presentando una seguridad de la que carece, o recurriendo a la cortesía de una duda que no se experimenta. Hay algo de propagandístico en el ensayo: la decisión de defender o atacar una posición desde la escritura, haciendo de la escritura el argumento principal donde se articula toda otra argumentación. No hay ensayo sin escritura; por eso se puede hablar de una retórica del ensayo, cuando solo en un sentido débil conviene hablar de una retórica del tratado.

Metáfora. Nabokov estaba convencido de que ninguna traducción de Pushkin podía capturar su poesía. Se había intentado todo; él mismo lo había traducido, pero no se engañaba "sobre la calidad de estas pocas traducciones". El título del ensayo de Nabokov es Pushkin o lo verdadero y lo verosímil. Comienza con un extenso movimiento que encadena sucesivas comparaciones hasta llegar, de manera provisoria, a un término, que se abandona de inmediato. Más o menos así (voy a apartarme de la norma de no parafrasear un ensayo y mostraré taquigráficamente sus desvíos): un hombre cuya locura lo hace retroceder en el tiempo y hablar de dos siglos atrás como si ese fuera su presente; ese loco inculto ni siquiera puede producir con su desvarío una imagen concreta del pasado que dice haber vivido; lo convoca solo con sus signos más exteriores, con anécdotas de manual y gestos arquetípicos; el loco recuerda las "biografías noveladas", que se apoderan trivialmente de un gran hombre, unen sus restos como

quien ata con alambre los huesos de un cadáver o producen "un viejo mueble desvencijado"; de inmediato, se evocan los almanaques populares que transcriben algunos versos de algún gran poeta. Eso es todo lo que "el pequeño burgués ruso habría sabido de Pushkin"; pero no es todo: Nabokov pasa a una humillación mayor, la de las óperas escritas sobre sus obras. Y todavía no alcanza, porque también quedan los "juegos de palabras escabrosas que uno se deleita en atribuirle".[5] Esta proliferación de recuerdos, configuraciones culturales, géneros, desgracias y banalidades describe una curva que se va acercando de a poco al centro, pero que solo lo tocará a través de un desvío de símiles. Pushkin es eso en las primeras nueve páginas de un ensayo de cincuenta, el término de las comparaciones: desvarío de un loco inculto, biografía ridícula, resto de almanaque popular, degradación de un libretto de ópera, obscenidad. Las metáforas no están allí para aclarar lo que sigue, que es perfectamente claro: Pushkin es un gran poeta intraducible, como el loco que habla de forma desacompasada de lo que no conoció, como la biografía que no puede captar al biografiado, como la cita en el tosco almanaque, como las óperas, como los dichos obscenos. ¿Qué se prueba con esta paráfrasis? Lo dicho más arriba, la imposibilidad de la paráfrasis y la irreductibilidad de la comparación que arma el ensayo de Nabokov. Finalmente, en las últimas páginas, se pregunta "cuál es ese artista que al pasar cambia de pronto la vida en una pequeña obra maestra".[6] He visto, escribe Nabokov, un teatrillo popular, una mancha de sol en la calle, una rama de tilo entre los labios tiznados de un carbonero, una escena de grand-guignol, un maniquí destrozado. Deja en suspenso los nexos por los que llega, desde estas imágenes, a una posición ideológica que nada anunciaba al comienzo. Esas imágenes son las que le interesan: "Decididamente la llamada vida social y todo lo que agita a mis conciudadanos no tiene nada que hacer en el haz de luz de mi lámpara".[7] El lugar de Nabokov es una metáfora clásica vuelta contemporánea y tocada por la ironía: "Y si no reclamo mi torre de marfil es porque me contento con mi desván".[8] Frase final del ensayo, que solo existe en esta cadena de comparaciones y metáforas, cuya materia solo fluye a través de ellas: el símil como argumento que difiere.

Elipsis. Augusto Illuminati compone un pequeño libro, Il filosofo all'opera, una lectura, en clave de ideas, de óperas clásicas y modernas. Sobre Moisés y Aarón de Schönberg, escribe:

La indicación final [sobre la relación entre Moisés y Aarón según Cacciari] remite no a la Tierra Prometida, sino a la prospectiva de la diáspora, al rigor desértico del exilio; va en contra de cualquier ilusión

de pertenencia. Las justificaciones de Aarón, tibiamente interesado en Dios, sinceramente comprometido en el amor por su pueblo y la lucha por su organización territorial, recuerdan los argumentos de Golda Meir, que (según una carta a Scholem de 1963) Arendt habría deseado responder así: "La grandeza de este pueblo consistía en el hecho de que creía en Dios, y creía de un modo tal que la fe y el amor por Él eran más grandes que su temor. ¿Y ahora este pueblo cree solo en sí mismo? ¿Qué bien puede resultar de eso?". Exactamente la posición de Moisés. En la versión cinematográfica de Straub-Huillet, de 1974, el sionismo de Schönberg es problemático como autocrítica interna. Si la construcción de la comunidad resulta de la inmanencia de un rito idolátrico y fusional, existe el peligro de la degeneración totalitaria; si, en cambio, es sobredeterminada por la trascendencia, enfrentamos una tensión de convivencia que deja respirar y crecer un mundo.[9]

La hipercondensación de la lectura de Illuminati necesita de la elipsis como procedimiento esencial de un discurso, que no procede de un plano a otro indicando los pasajes, sino que literalmente salta de la ópera de Schönberg a la carta de Golda Meir leída por Arendt, según una lectura trasmitida por Scholem. Allí la lectura de la ópera vira hacia la filosofía política que, a su vez, es puesta en paralelo con un film de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, inmediatamente superado en el movimiento de la frase final por el reestablecimiento de la dimensión político-filosófica que en el film podía encontrarse en estado estético y que la frase restituye a su dimensión más abstracta. Estos deslizamientos, que dejan incontables blancos, se producen en la condensación de un solo párrafo, algunos dentro de una misma frase, algunos intercalados solo como paréntesis. La disyunción final retoma la perspectiva filosófico-política y termina el ensayo sin un regreso a Schönberg. Las elipsis fueron indispensables. Hubiese sido completamente imposible (y poco relevante) restituir los nexos argumentativos y las relaciones de implicación, sobre todo, entre objetos y dimensiones discursivas que solo se presuponían en la interpretación de la ópera, pero cuya presencia en la obra de Schönberg viene de un efecto de la lectura operada por Illuminati, que cose interpretaciones en una malla cuya originalidad está precisamente en los fragmentos que la componen: Cacciari interpreta a Schönberg; Scholem sintetiza una carta de Arendt que a su vez critica una posición, no citada de manera explícita, de Golda Meir; Arendt coincide con un film diez años posterior a su carta y, finalmente, el filósofo en la ópera, remarca la disyuntiva con una típica frase organizada por la repetición y el paralelismo de las condicionales. Sin el movimiento de libertad argumentativa de la elipsis, todos estos procedimientos no habrían sabido configurarse en una línea que avanza a saltos y sinuosamente. La ausencia de los nexos argumentativos impone

una yuxtaposición de ideas que funcionan con el poder de las imágenes cuya totalidad, improbable, debe ser intentada por la lectura: ¿quiénes son Scholem y Arendt en el debate sionista?, ¿qué significa Scholem en relación con Schönberg?, ¿cómo toleran el cine y la ópera una interpretación en clave de filosofía política?, ¿Illuminati, finalmente, qué lado de la disyunción ocupa? Preguntas que no todas pueden responderse, ni mucho menos a partir de las indicaciones del ensayo; sus respuestas serían una tarea filológica (sobre las "fuentes" de Illuminati). Pero, por lo demás, ¿necesita el lector esas respuestas? Las elipsis del ensayo no son una condena del género, como en el caso de la ficción, que no puede existir sin elipsis. Son, en cambio, un derecho que se puede ejercer, exagerar o declinar, como procedimiento del que se dispone y, por lo tanto, que se elige.

Paradoja. Borges, por supuesto. La paradoja es una crítica radical de la opinión, como lo enuncia la filología de su nombre; una crítica también de las categorías del lenguaje y de los pasos de la lógica. No puede irse más allá de la paradoja, excepto cuando se toca el significativo límite del sin sentido, la sintaxis entrecortada o el balbuceo que ocupó a Deleuze tanto como a Barthes. Deleuze escribió: "La paradoja es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas".[10] La paradoja es lo impensable que el lenguaje deja pensar cuando se lo articula en asociaciones que no están contempladas por la asignación habitual de significados, identidades o lugares: los suicidas por felicidad, que Borges cree descubrir en la novela rusa, están atravesados por la paradoja de una tensión resuelta en una dirección opuesta a cualquier expectativa. La ironía de Borges reduplica el juego, multiplicando imposibilidades. Las clasificaciones imposibles, aparatos también borgeanos que debilitan la identidad al debilitar la posibilidad de establecer clases, muestran la imposibilidad de un orden que el lenguaje y la lógica postulan entre los objetos que ese orden implica. Los mapas tan extensos como lo que representan son también una paradoja que rompe la división sobre la que se funda toda representación; al repetir exactamente lo representado, contradicen la idea de signo y, en consecuencia, la de una realidad significada. Las estructuras en abismo hacen evidente una paradoja de orden visual y, al mismo tiempo, enunciativo (son infinitos imaginarios, irreprochables desde el punto de vista lógico-espacial pero también de visibilidad imposible, comunicados, de modo finito, por la escritura). Las paradojas son máquinas que funcionan desafiando las leyes del "buen" funcionamiento: producen no un orden, sino un des-concierto. Otros objetos borgeanos, como el aleph, enfrentan al discurso con la paradoja de que por su infinitud son im-pensables, mientras que su única forma de

existencia es precisamente una representación discursiva que muestra su propia fragmentariedad (todo salto y elipsis) y sus límites. Momento catártico y purificador del discurso, que prueba el carácter abierto, tendencialmente infinito, de un dispositivo finito. Las paradojas afirman las leyes del discurso a las que necesitan para mostrar el modo en que pueden ser burladas y usadas en la producción de un objeto textual inconstante que denuncia la inseguridad de la demostración por los procedimientos de una lógica que pasa por alto la inclusión del momento para-lógico del pensamiento. La paradoja, ácido irónico de la razón, puede resultar corrosiva hasta lo cómico, o demostrar la infinitud hasta lo sublime. Borges, de nuevo: el desquicio cómico de las clasificaciones, la permeabilidad intrigante de los espacios que la razón quiere mantener como unidades separadas (la flor de Coleridge).

Exempla. Hans Blumenberg es un maestro del "ejemplo" (exemplum: prueba y ornato, según la retórica). En "Faltas", la idea del ensayo es solo una imagen que Schopenhauer había presentado como brevísima historia: la coexistencia en un mismo espacio de hombres cuyos relojes señalan horas diferentes; el final es una pregunta: ¿de qué sirve a quien tiene el reloj justo estar convencido de que esa hora es la verdadera? Solo eso, la narración del malentendido que es duplicado por lo que Blumenberg llama un "absurdo": "El solitario poseedor de la hora verdadera en una ciudad en la que todos los relojes de sus torres marchan mal no es un sabio, sino un chiflado".[11] El absurdo es de hecho una paradoja bajo su forma más elemental, un practical joke de relativismo metafísico, ejercido por el tiempo sobre quienes piensan que pueden medirlo. Pero Blumenberg no desarrolla esta línea posible de la historia encontrada en Schopenhauer. Se ocupa, en cambio, de presentar algunos exempla que muestran, cada uno de manera diferente y en diferentes épocas, la emergencia del malentendido que en algunos casos se resuelve y en otros queda como prueba del asincronismo de los encuentros entre personas que, de todos modos, buscaron encontrarse previendo quizás que sus relojes anduvieran acompasadamente. Los exempla indican que el malentendido es siempre la alternativa más probable, que siempre está primero, y que solo en algunos casos, por sucesivas correcciones, los protagonistas llegan a entenderse. Cada uno de los exempla presenta un caso anecdótico, sin ninguna pretensión generalizadora. Blumenberg no quiere construir una demostración inductiva a partir de las anécdotas; quiere desplegar una serie que no es ni orgánica ni sistemática. Su ensayo carece de conclusión y, habiendo comenzado con el encuentro de los pintores Apeles y Protógenes, termina (provisoria, abiertamente) con la noche, desilusionante de todas nuestras esperanzas, en que se conocieron Proust y Joyce. ¿Qué prueba Blumenberg? Solo en un sentido aproximativo, refuerza la breve

historia de Schopenhauer, porque sus exempla no están referidos a desacuerdos sobre la temporalidad (aunque sí, también la temporalidad está en juego, de modo menos evidente, cuando Joyce y Proust solo pueden intercambiar una pregunta y una respuesta banales, o quizás ese diálogo sobre las trufas no sea tan banal como parece a primera vista); y porque los malentendidos operan en la sincronía de los encuentros y en el desfasaje, temporal-cultural, de las expectativas: el asincronismo se traduce en situaciones donde la coincidencia, si se produce, siempre es eso, un producto aleatorio y no una superposición inmediata de intenciones o de ideas. Blumenberg desarrolla este argumento silenciosamente, a la espera de que la sucesión de exempla se convierta, ante sus lectores, en prueba de algo que tampoco se anuncia de manera explícita. La suma de los exempla, al funcionar en relación con una tesis que tiene que ser leída como símil (sucedió con estos hombres lo que sucedió con el hombre de la historia de Schopenhauer), tiene una cualidad ornamental: cada malentendido nos distrae por su particularidad, es un árbol que tapa el bosque, y vale por sí mismo. Tiene algo del adorno del bel canto.

Casos. El ensayo hace movimientos discursivos de una amplitud que otros géneros considerarían demasiado ambiciosa o demasiado inespecífica. Michel Butor no siente la timidez que ata a quienes escriben dentro de las reglas del género académico, ni para el planteo de su idea fundamental (y se trata de una sola idea) ni para el recorrido textual e intertextual que le imprime.

Es posible estudiar las relaciones entre las palabras y otro tipo de imágenes en muchas civilizaciones; atengámonos a una mirada muy rápida sobre la pintura occidental desde el fin de la Edad Media. ¿Las palabras en la pintura occidental? En cuanto se plantea la cuestión, se percibe que son innumerables, pero que, para decirlo de algún modo, no se las ha estudiado. Interesante ceguera, puesto que esta presencia de las palabras estropea el muro fundamental entre las letras y las artes que la enseñanza ha edificado.[12]

Nada más desmesurado que el programa de Butor, al mismo tiempo que es difícil igualar su originalidad: leer lo escrito en la pintura en lugar de leer lo pintado. Este programa, que es una comprobación más que una hipótesis, se cumple en la lectura de los casos. ¿Qué muestran los casos? La potencialidad de un cambio de óptica: hasta ahora se ha mirado esto, y se

ha desenfocado esto otro. Invirtamos el foco y se verá que las palabras escritas pertenecen a la experiencia plástica a veces como forma, a veces como símbolo, como alegoría, como mensaje, como enseñanza o simplemente como presencia referencial de lo escrito en el paisaje o el interior que el cuadro representa. El ensayo de Butor se sostiene solo en lo que el cambio de óptica permite ver; en consecuencia, los casos son escritura de una experiencia de visión, pero no como podría hacerlo la crítica de arte, ni la historia (ya que no hay tesis), sino como lo haría un narrador interesado solo en algunos detalles de todo lo que tiene ante sus ojos. Los detalles son los casos de un tipo de visión. El ensayo no tiene otra forma que esta suma de casos que muestran la persistencia de la letra y las diferentes formas de esa persistencia. El argumento solo proviene de la sintaxis de casos. Pero, de manera misteriosa, lo que parece solo una sintaxis de yuxtaposición se convierte en una red por la que es posible desplazarse en varias direcciones, un modelo no plano de construcción discursiva que, sin buscar una línea de narración histórica, cuenta una historia por su lado menos pensado. El ensayo como lado menos pensado de la argumentación.

Aforismos. Cuando el ensayo presenta una certidumbre, sucede como con el aforismo: se la comparte o se la rechaza. Por eso, es convencional hablar de la fragmentariedad del ensayo. El escorzo niega una perspectiva frontal, pero implica también un extremismo que aplica sus reglas hasta el fin. Adorno desplaza el ensayo hacia el aforismo, a veces hasta un límite irritante de inteligencia y arbitrariedad. No es necesario pensar en Minima moralia. Cualquiera de sus notas sobre literatura tienen aforismos en los lugares estratégicos. Allí donde se esperaría una argumentación, Adorno la elide para presentar, como esferas perfectamente autosuficientes, frases cuya escritura se atiene a la brevedad del aforismo. Léanse las primeras páginas de “Para un retrato de Thomas Mann”. Antes del retrato psicológico y moral de Mann (una verdadera obra maestra que todo el tiempo socava los clichés de la biografía sin dejar de atender algunos puntos estrictamente biográficos), Adorno pone, al pasar, pero como verdaderos fundamentos semiocultos de su texto (como quien hubiera dejado, después de terminado un edificio, algunos andamios para significar no solo su proceso de producción sino el tipo de saber necesario para construirlo, algunos rastros de lo que fue la estructura primera necesaria para que esa otra estructura, la del edificio, fuera posible), frases breves que son aforismos, que podrían sostenerse solas, fuera del texto, como puntos de apoyo de cualquier otra construcción ausente o futura. Sobre la inclusión del biógrafo como testigo de la vida del biografiado: “Debí superar el pudor de convertir la fortuna de un contacto personal en una cualidad que fuera mía”.[13] Sobre la dialéctica negativa del contenido en

la obra de arte y la peripecia biográfica: "Creo que el contenido de una obra comienza precisamente allí donde la intención del autor termina; ella se extingue en el contenido".[14] Sobre el genio en la modernidad (un aforismo que reconduce a Simmel y su percepción de la subjetividad moderna): "Ya que el genio se ha convertido en una máscara, el genio debe enmascararse".[15] Sobre la paradoja de la objetividad y la máscara en la literatura moderna: "Tanto Thomas Mann como su hermano Heinrich eran discípulos de la gran novela francesa de la desilusión; el misterio de su enmascaramiento era la objetividad"[16] (esto también lo supo Borges: léase "El impostor inverosímil Tom Castro"). He citado de los dos primeros párrafos del ensayo. La intensidad del aforismo los destaca del fondo de la escritura, como un instrumento que se ha dejado allí para provocar ecos estéticos y filosóficos en otros textos de Adorno. Estos aforismos, podría suponerse, se expanden en otra parte, más tarde o anteriormente, en la cronología de composición y publicación de otros textos que los fundamentarían (en su caso, también de modo aforístico). El retrato de Mann, que es lo más próximo que Adorno puede escribir como celebración, tiene estos detalles, como un retrato holandés en el que son indispensables los signos de la casa burguesa, o la corporación del retratado, o algunos secretos signos del pintor; como en un retrato holandés, los aforismos también pueden ser vedute sobre algo lejano que solo tiene una relación secundaria con el propósito del retrato, pero que lo coloca en la única perspectiva justa, desde donde el retratado puede verse realmente (como sucede con lo dicho sobre la novela de la desilusión).

Condensaciones. Cacciari afirma que desde la iglesia de San Leopoldo, sobre el Steinhof, "la mirada abraza el paisaje de los hombres póstumos".[17] Esto quiere decir: desde el Steinhof, puede verse toda Viena. También quiere decir: la iglesia de Otto Wagner, con los vitrales de Kolo Moser, es un modelo, una especie de iluminación benjaminiana, de imagen sintética del paisaje intelectual vienés del novecientos. Se puede leer la frase como una descripción de un espacio o como una perspectiva cultural. El texto no indica el modo y, precedido por una descripción de San Leopoldo y el conjunto edilicio del hospicio de la ciudad, abre el libro de Cacciari, estableciendo la perspectiva de lectura de todo lo que sigue. Desde la iglesia del Steinhof, se puede mirar Viena tanto como la Viena de Cacciari, tanto como la Viena del novecientos, la de los hombres póstumos. La figura del Steinhof compone un paisaje material e intelectual. No es posible decidir entre estas lecturas porque hacerlo sería rebajar la tensión que establece Cacciari entre pensamiento, arte y representación en la cultura vienesa. En uno de los últimos ensayos, afirma:

[No creo] que Viena sea vivida como "síntesis familiar de una armoniosa multiplicidad" (Magris); [...] preferiría repetir las palabras de Bazlen sobre Trieste: ni crisol ni síntesis armoniosa, sino cruce de caminos, dramático cruce de acontecimientos y direcciones diversas. Este cruce de caminos está formado por [la] multiplicidad de direcciones que misteriosa y momentáneamente se unen y componen en él.[18]

Cacciari disiente por completo con Magris. Esto es obvio. Lo que sorprende en la disensión es su forma: no le parece que Viena sea una síntesis, sino un nudo de direcciones opuestas, diferente no solo de la Viena de Magris, sino de la (elidida) Trieste que Magris habría deseado o cree que existe y que está negativamente condensada en la Trieste de Bazlen. Desde el Steinhof, son esas direcciones las que se ven huyendo hacia distintos lados, y no es posible establecer el plano de ninguna perspectiva que tenga solo un punto de fuga: casi doscientas páginas después, el primer texto del libro, que ha discurrido sinuosamente, se encuentra con una resolución que es casi un aforismo. Cacciari lo saca a Magris con un suave movimiento que lo cuestiona todo, y establece su Viena.

Vida y profecía

El ensayo es un género marcado con la huella de otros géneros. Menciono dos: el biográfico y el profético.

Biografía. El pasaje del modo impersonal al personal, el pasaje de Pascal (on) a Montaigne (je), es un punto de giro que viene acompañado por el verbo essaie. Es un lugar común la dominancia de la primera persona en el ensayo. La primera persona, evidente o enmascarada, establece un criterio de autoridad sobre el texto, incluso cuando no esté escrito en primera persona: la novela es del narrador y el ensayo es del autor, aunque la partición parezca demasiado simple. Se sabe que en el ensayo hay refracciones entre el nombre de autor y la forma de autor. Sin embargo, ellas no producen el efecto de borramiento que es condición de la ficción: en el ensayo, el autor no muere para que nazca la primera persona, sino que subsiste (no importa lo engañoso de una coincidencia simple).

He escrito este libro en una real y entera soledad. No lo he “compulsado” con grupos de amigos ni de interlocutores; no lo he sometido a autoridades sugeridoras; no lo he discutido con representantes institucionales ni con otros testigos e interpretantes del devenir de Oscar Masotta. Yo me basto y mi versión de Masotta me es tan única que solo yo podría agregar o quitar un encomio, una incerteza, un despropósito o un veredicto. Una vez, hablando él y yo de Renée Cuéllar, Oscar me dijo: “Creo que es la mujer de mi vida”. Yo no creo, sé que Masotta es mi hombre.[19]

No se puede ir más lejos; todo lo que viene después, el libro entero, ya que estas palabras están escritas en el prólogo, queda bajo el signo del yo. Carlos Correas ha cruzado una línea de protección (esa línea que protege al escritor de ficciones y que la crítica se ha encargado de sostener) y muestra lo que solo el género autobiográfico admite como su ley de “verdad”. Pero, fuera de la autobiografía, en el ensayo-biografía que Correas escribe sobre Masotta, quien dice “es mi hombre” nos incomoda y nos provoca: ¿cómo confiar de allí en más?, ¿cómo desconfiar? Lo biográfico del ensayo no siempre alcanza el límite que ha tocado Correas, pero si ese límite se acerca, es porque el ensayo, no la autobiografía, lo ha traído hasta nosotros. De la autobiografía se espera ese efecto. El ensayo había prometido una primera persona menos temible, pero la ley del ensayo es no someterse a programa, ni siquiera al que definen sus promesas.

Profecía. Condenada como una de las formas de la soberbia intelectual por Zygmunt Bauman, la profecía cargó al ensayo con una responsabilidad que, en el pasado, todos encontraban exigible y que hoy todos condenan. Pero no me refiero a esas profecías (acompañadas siempre por un diagnóstico: piénsese en Martínez Estrada) de carácter histórico o histórico-filosófico o histórico-político, ni a las interpretaciones que venían duplicadas por la hipótesis de un futuro inevitable que le dio su pathos al ensayo sobre el ser nacional. Pienso en otro género de profecía. Sartre descubre en La infancia de Iván lo que años después será el cine de Tarkovsky. Nadie que hubiera leído la carta que manda al director de L’Unità y hubiera visto el film en ese mismo año 1963 podía predecir, como hizo Sartre, que allí estaban El espejo, Stalker y quizás Nostalgia. Se trata solo de algunas frases, hacia el final de esa carta, que hoy interesa bastante poco. Sin embargo, esas frases se despegan del resto como si

alcanzaran un centro secreto que Sartre mismo hubiera desconocido aunque lo describe con una precisión que solo puede ser pensada como una anticipación de la obra aún no filmada de Tarkovsky. Sartre se refiere a la escritura del tiempo (que fue trabajada en el libro de Tarkovsky sobre el cine, ya desde su título). Dice así:

La técnica de Tarkovsky es ciertamente rusa, aunque sea original. En Occidente, valoramos el ritmo rápido y elíptico de Godard y la lentitud protoplasmática de Antonioni. Pero la novedad es descubrir las dos velocidades en un director que no se inspira en estos dos directores, sino que ha querido ver el tiempo de la guerra en su insoportable lentitud y, en el mismo film, saltar de una época a otra con la rapidez elíptica de la historia, sin desarrollar la intriga, abandonando a los personajes en un momento de sus vidas para encontrarlos en otro, o en el momento de su muerte.[20]

Sartre define en La infancia de Iván lo que todavía allí era un esbozo del futuro, y lo capta como si tuviera poderes especiales.

No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo.

▪

[1] M. Proust, Textes retrouvés, cit. en F. Rella, El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 193. [Más allá de que se mencionen ediciones castellanas de las fuentes citadas, en muchos casos la versión castellana o su retoque corresponden a Beatriz Sarlo. N. de E.]

[2] H. von Kleist, "De l'élaboration progressive des pensées dans le discours", en Sur le théâtre de marionnettes, Rezé, Séquences, 1991, pp. 47-48 [ed. cast.: "La elaboración paulatina del pensamiento a medida que se habla", en Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía, Madrid, Hiperión, 1988].

[3] Ibíd., p. 56.

[4] H. Blumenberg, La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora, Barcelona, Península, 1992, p. 42.

[5] V. Nabokov, Pushkin o lo verdadero y lo verosímil, Córdoba, Ferreyra,

1999, pp. 17-25.

[6] Íd.

[7] Íd.

[8] Íd.

[9] A. Illuminati, Il filosofo all'opera, Roma, Manifesto Libri, 1999, pp. 128-129.

[10] G. Deleuze, Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 1989, p. 27. Poco antes, en p. 26, dice que la paradoja es la "identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El lenguaje es quien fija los límites (por ejemplo, el momento en el que empieza lo demasiado) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado".

[11] H. Blumenberg, La inquietud que atraviesa el río, ob. cit., pp. 141-162. La cita corresponde a la p. 142.

[12] M. Butor, Les mots dans la peinture, París, Champs-Flammarion - Skira, 1969, p. 5 [ed. cast.: Las palabras en la pintura, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2020].

[13] T. W. Adorno, Note per la letteratura 1961-1968, Turín, Einaudi, 1979, pp. 15-17 [ed. cast., a partir de las obras completas publicadas por Suhrkamp: "Para un retrato de Thomas Mann", en Notas sobre literatura, Madrid, Akal, 2003, pp. 323-331].

[14] Íd.

[15] Íd.

[16] Íd.

[17] M. Cacciari, Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos, Barcelona, Península, 1989, p. 13 [destacado en el original].

[18] Ibíd., p. 188.

[19] C. Correas, La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa), Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 16 [reed.: Buenos Aires, Interzona, 2013].

[20] J.-P. Sartre, "Discussion sur la critique à propos de L'enfance d'Ivan", en Situations VII, París, Gallimard, p. 341 (publicado originalmente en L'Unità, 9 de octubre de 1963) [ed. cast.: "Discusión sobre la crítica acerca de La infancia de Iván", en Problemas del marxismo 2. Situations VII, Buenos Aires, Losada, 1966].

La literatura en la esfera pública

[2001]

"En el próximo siglo, no habrá más libros".[21] Lyotard no se refería solo a la desaparición del libro como objeto. Todo el mundo sabe que las pantallas, las bases de datos y la web tendrán el papel que un tipo de libros desempeñaba en el pasado. Una enciclopedia, por ejemplo, es un hipertexto escrito antes de que se inventara el hipertexto virtual. "En el próximo siglo, no habrá más libros" es una profecía que anuncia que la cultura del libro (con mayúscula, no solo objeto sino símbolo) pertenece al pasado. Los judíos, los musulmanes, los cristianos, los comunistas, los nacionalistas y los socialistas giraron en torno a un libro sagrado, inspirado en ocasiones por Dios mismo.

Cuando las humanidades no vivían bajo la amenaza de esta profecía, tampoco necesitaban que se las defendiera. Hubo épocas en que la literatura y la filosofía eran parte indiscutible de un programa ideal de formación de ciudadanos, o por lo menos de las élites de la polis (hoy nuestras élites están bestializadas). Durante mucho tiempo, se pensó que era a partir de ideas escritas en libros que podía fundarse un argumento sobre la "buena" sociedad y su gobierno. Por esta razón, los libros, en especial la literatura, la filosofía y la historia, fueron decisivos en la formación de los Estados modernos.

Ese fue el caso de muchos países latinoamericanos, donde la república moderna surgió como creación consciente de una voluntad intelectual nacional. En la Argentina, las escuelas fueron un eje del programa republicano y, en muy pocas décadas, incorporaron a la ciudadanía a centenares de miles de inmigrantes y criollos. Antes, los hombres de la organización nacional confiaron a un libro la clave del enigma político que debían resolver: Sarmiento creyó que Facundo era una de sus mejores credenciales para aspirar al gobierno.

La escuela moderna fijó en la enseñanza de la lengua, la historia y la literatura nacional el trivium de una educación masiva. Las universidades debían proporcionar una élite ilustrada dentro de la cual se iría aceptando a los mejores hijos de los más pobres. Es completamente imposible

mantener esta confianza ahora. Por una parte, porque ya sabemos que las élites no se moldean con tanta facilidad; por otra parte, porque una nueva consideración de las culturas populares presupone la crítica de estos programas humanísticos ilustrados y, por cierto, bastante autoritarios.

La crisis de estas certidumbres es parte de nuestro paisaje cultural. Pone sus límites a la esfera pública desde lo que se ha dado en llamar la “revolución comunicativa”, que ha construido una nueva esfera pública posmoderna, si la expresión no es un oxímoron.

De hecho, nos movemos en un paisaje fracturado donde la cultura letrada está en una posición defensiva, mientras que ciertos países asisten a una extensión inimaginable del arte en la vida cotidiana. El mercado cultural, el mercado de las artes visuales y de los museos, el mercado de las ciudades y del turismo como objetos y prácticas culturales, está creciendo; todo el mundo sabe que una exposición de arte exitosa provoca casi tanta aglomeración como la final de un campeonato de fútbol. Tenemos derivados artísticos en campos importantes de la vida cotidiana, en la publicidad o en MTV. Y muchos intelectuales argumentan que MTV o la publicidad se han hecho cargo de las funciones que en épocas pasadas tenía el arte de élite.

Otra mutación afectó nuestro concepto de cultura letrada transformándola en un corpus más liberal y universalmente humano. Comenzamos a reconocer la diversidad como una cualidad que debe ser tenida en cuenta por cualquier canon. En la academia, las consecuencias de este cambio ideológico se implantaron en la versión norteamericana de los estudios culturales de origen británico, una versión que cualquier liberal considera como la forma políticamente correcta de encarar la literatura y las humanidades. Los estudios culturales han desarrollado metodologías libres de prejuicios elitistas para encarar los productos de las industrias culturales (que, en casi todo Occidente, han reemplazado a los objetos y las prácticas de la llamada cultura popular).

Sin embargo, deberíamos tener en cuenta que los estudios culturales no son una solución a la cuestión del arte y la literatura sino un planteo de sus problemas. Los estudios culturales se caracterizan por su perspectiva ultrarrelativista. Yo querría afirmar que el arte y la literatura modernos no pueden ser captados por completo desde un punto de vista exclusivamente relativista. La experiencia estética y la discusión de valores estéticos pueden basarse sobre una diversidad democrática, pero requieren mucho más que el respeto de esa diversidad. Requieren evaluación, que, en el caso del arte, no proviene

de reglas democráticas y puede no tener a la diversidad como factor guía.

Existen diferencias básicas entre una cultura concebida en sentido antropológico y las artes como una forma especializada de simbolización. Cuando digo “arte”, me refiero al arte moderno, que presupone la tradición, se basa en un diálogo conflictivo con el pasado y postula el surgimiento de algo nuevo. Este arte se resiste a todo intento de identificación directa. Por el contrario, las identidades culturales en sentido amplio tienden a ser identidades positivas. Cuando se definen como momento negativo en relación con otras identidades, esta negatividad no supone un vacío: afirmar que no soy un serbio, o que no soy un hombre blanco, no significa un vacío de identidad. El arte moderno, en cambio, se define contra un fondo de procesos negativos o conflictivos de identificación. En este sentido moderno, los objetos del arte son artefactos complejos desde un punto de vista ideológico, semántico y formal. Y es este tipo de objetos lo que se encuentra hoy en medio del fuego cruzado de las nociones provenientes de los estudios culturales y de la industria cultural.

Sobre este punto, una muy breve consideración de dos capítulos de nuestro pasado reciente que se relacionan con la situación actual. Me disculpo por comenzar con una anécdota autobiográfica.

En 1960, yo tenía 18 años. Ingresaba a la Universidad de Buenos Aires después de aprobar un examen en el cual había citado algunos versos de Mallarmé que no comprendía en absoluto pero que amaba. En ese examen, había tratado de desplegar una relación falsamente familiar con textos literarios de la vanguardia; era, al mismo tiempo, esnob, pretenciosa y torpe. Era fundamentalmente libresca, pero yo quería ser libresca porque esa era la única forma de relacionarme con los libros.

Después de aprobar ese examen, los primeros cursos fueron una desilusión. Me enseñaron gramática estructural y tuve la primera oportunidad de leer a Saussure. Sin embargo, me lo perdí, porque nadie me dijo que Saussure era un pensador fundamental y no supe descubrirlo sola. Las cosas empeoraron cuando, en el primer curso de literatura, tuve que leer a Azorín, el escritor favorito de mi padre. En ese momento casi perdí la esperanza, porque el mundo parecía dividirse entre autores de los que nunca había oído hablar y autores, como Azorín, de los cuales creía saberlo todo y a los que me sentía superior. Por algunas semanas cambié a la filosofía, pero en vez de leer a los verdaderos filósofos, se me pidió que resumiera un manual de gnoseología, un libro que desprecié de inmediato porque su autor

no era un verdadero filósofo, sino un mero profesor. Me bocharon en el examen y, con esa decepción, volví a la literatura. Las cosas no mejoraron durante meses.

Pero una mañana se produjo el milagro. Estaba en una clase de Jaime Rest, quien, junto a Borges, enseñaba Literatura Inglesa. Borges no estaba en ese segundo semestre de 1960, y Rest se hacía cargo de todas las clases. Nos leyó un poema, "The Tyger" de William Blake. Después de algunas consideraciones generales, nos indicó que preparáramos alguna interpretación para la clase siguiente. Fui a la biblioteca y el poema se me mostró como un objeto perfectamente hermético. Ni siquiera entendía el significado de la palabra Tyger en ese extraño contexto. Sin embargo, me sentí muy excitada ante un obstáculo que, por primera vez en esos meses, tenía una medida contra la cual valía la pena luchar. Ese tipo de desafío era el que yo pensaba que estaba en las profundidades de la literatura. Pero mi excitación y mi alegría se chocaron con sus propias causas. Estaba encantada porque no entendía el poema, pero, al mismo tiempo, no entender nada era una experiencia difícil de aceptar.

El poema me gustó a primera vista precisamente porque no podía decir una palabra sobre él. No podía adivinar ni siquiera su contenido más evidente. Ni me imaginaba que Dios era parte de sus preguntas. Tampoco adivinaba por qué la palabra "simetría", que siempre me había parecido una palabra tranquila, iba acompañada por el adjetivo "temible": What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?[22] No entendía el lazo más obvio entre Tyger y fire: In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes / On what wings dare he aspire / What the hand dare seize the fire? Aunque parezca increíble, mi ignorancia en materia religiosa (típica de alguien de familia católica) me impedía ver la paradoja en el verso: Did He who made the lamb make thee?[23] Por supuesto, ignoraba el sentido del tópico del tigre, que llegaba hasta Borges.

En síntesis: lo busqué a Jaime Rest en un bar cerca de la facultad. Fui derecho a su mesa y le dije: "Puedo entender todas las palabras, pero no sé qué quieren decir en este poema". Me invitó a tomar un café y me dio una explicación de la que hoy no recuerdo nada, pero lo que sí recuerdo es que quedé deslumbrada. Todo lo que yo había leído hasta ese momento se desvaneció y solo quedó el tigre en llamas de Blake. Al fin, había encontrado lo que buscaba en la universidad: algo que fuera completamente ajeno a mi mundo y a mis conocimientos.

No diré que todo cambió a partir de esa tarde porque sería falso. La vida es mucho más contradictoria. Pero encontré poemas como "The Tyger" en todos los años que estuve en la universidad. El trabajo era duro, y yo no tenía todos los instrumentos para hacerlo. Uno de mis

compañeros estaba mucho más actualizado. Me humillaba mencionando autores y movimientos estéticos sobre los cuales yo no tenía la menor idea: eran palabras que de todos modos sonaban como una utopía. Una noche me invitó a un concierto de música serial, sobre la que yo no había escuchado ni una palabra, ni, mucho menos, una sola nota. Pero esa noche aprendí el nombre de Schönberg.

Comencé a darme cuenta de que no entender era una de las experiencias centrales de la relación con la literatura y el arte, por lo menos en lo que llamamos la cultura moderna. Todavía no había leído la frase de Brancusi: Regardez mes sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez. Años más tarde, un amigo traduciría estas palabras a propósito de un cuadro ante el cual yo manifestaba mi resistencia: "Miralo hasta que te guste", me dijo. Eran los comienzos de la década de 1960 y Derrida todavía no había escrito su famosa frase en "La pharmacie de Platon": Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeux.[24]

En lo que me concernía, casi todos los textos modernos escondían su hechura a mis ojos. Y eso los volvía tan fascinantes. Detrás de esa fascinación operaba una idea de cultura. Para decirlo rápidamente: una cultura no era lo que se sabía ni consistía en los objetos familiares, sino en lo desconocido. La cultura no era próxima, sino extraña y remota. La cultura no era un refuerzo de mi identidad, sino un desafío que la ponía en cuestión. Esta concepción agonística de cultura tenía al conflicto (social, estético, ideológico) como su impulso.

Presuponía también un conjunto de hipótesis. Para empezar, que la literatura y el arte resultan de un tipo especial de trabajo que podemos llamar "formal". En las obras valiosas, los procedimientos formales no pueden pasarse por alto, ya que, después de su improbable e inútil disolución, no queda nada. Roland Barthes afirma este principio en un libro luminoso, El placer del texto. El texto que llamamos modernista o vanguardista exige un acto de lectura que se pliegue a la superficie de lo escrito. Según Barthes, algunos textos (no todos, no Balzac, no Victor Hugo, por ejemplo) requieren un lector capaz de plegarse, doblarse y perseguir sus propios plegamientos. Este lector es capaz de entregarse al texto, de perderse en él, de experimentar un rapto: Un emportement vers le Nouveau.[25]

Se trata de un lector capaz de trabajar en el tiempo y con el tiempo; Lyotard, contemporáneo de Barthes, indicó que el tiempo y el vacío son dimensiones inseparables del pensamiento y del objeto estético. En 1986, en un seminario dirigido por Gumbrecht en Siegen, dijo:

“Pensamos en un mundo de inscripciones que ya han sido hechas, que, si tú quieres, Sepp, podemos llamar cultura. Pero si podemos pensar, es porque algo falta en esa plenitud”.[26] La clave del pensamiento y la literatura es, precisamente, lo que falta, lo que no tenemos. Esta es, por supuesto, una perspectiva moderna: las artes se definen sobre la base de un vacío donde se instituye el sentido. El sentido es posible porque existe una ausencia, un quiebre: la ausencia de un objeto, la división de un sujeto.

Posiciones como las que acabo de sintetizar de un modo un poco brutal corresponden a lo que hoy se considera parte del pasado. La tensión moderna hacia un arte formalmente orientado, sostenido por las actividades de un sujeto que, aunque dividido y erosionado, todavía es quien busca sentidos a través de complejas negociaciones entre lo que se dice, lo que se calla, lo que no puede ser dicho, ha sido ya objeto de la crítica más radical.

Desde un punto de vista sociológico, la noción de arte y literatura corresponde a una formación elitista en la que el lector (o el espectador) ha sido entrenado con mucho trabajo en instituciones especialmente dedicadas a ello. Mis aventuras con el poema de Blake en la Universidad de Buenos Aires son un ejemplo. Nada puede agregarse a esa vieja historia. Tiene todos los elementos de una educación moderna y elitista, y responde a un guion conocido: compromiso personal, esfuerzo ilimitado, aprendizaje del oficio y comunicación de una tradición. Precisamente, la educación cuya crisis comenzó en los años sesenta.

Hace unos años, celebramos, o en todo caso recordamos, un momento privilegiado de esa crisis: los acontecimientos de París en Mayo de 1968. Quizás la consecuencia más duradera de aquella revuelta estudiantil sean los cambios introducidos en la educación. El impulso antiautoritario y el contenido igualitario y anárquico de los acontecimientos parisinos influyeron sobre el sentido común de la educación en los años setenta. En paralelo con las revueltas de Berkeley y duplicados por la discusión del canon en Stanford, difundidos sobre la mayor parte de Occidente, los ecos de Mayo de 1968 todavía pueden escucharse hoy, cuando la chispa de la revolución cultural encendida en París es parte de la historia de las clases medias y del radicalismo pequeñoburgués. Desde una perspectiva latinoamericana, Mayo del 68 combinó muy bien los aspectos juveniles de la Nueva Izquierda con la primera década de la Revolución Cubana.

Trataré de seguir el hilo de mi argumento. La anécdota sobre el poema

de Blake pertenece a una institución pre-1968 y a una relación pre-1968 entre esta institución y los sujetos incluidos en ella. La revuelta estudiantil fue, en cambio, un acontecimiento muy moderno que contribuyó a abrir la configuración cultural posmoderna a través de la crítica de la autoridad. Los años que siguieron a Mayo del 68 fueron la escena de un activismo político radical, un intenso compromiso político y una presencia masiva de diferentes sectores en la esfera pública. Lo que hoy llamamos la "privatización de lo público" parecía improbable en los años sesenta y tempranos setenta. Sin embargo, algunos de los rasgos de la configuración cultural contemporánea pueden remitirse a la erosión de la legitimidad cultural que fue impulsada por el antiautoritarismo de Mayo del 68 y las prácticas radicalizadas de la Nueva Izquierda latinoamericana.

Hacia fines de la década de 1960, los mandarines intelectuales (escritores y académicos encerrados en sus instituciones) fueron condenados. Muchos de nosotros formamos parte, en América Latina, de los movimientos de la Nueva Izquierda. Criticamos el perfil de lo que llamábamos el "intelectual burgués" y redefinimos el significado de la palabra "intelectual". Puedo recordar perfectamente la tapa de una revista argentina que ostentaba las fotografías de Mao, Ho Chi Minh, el Che y Lenin, por un lado, y las de Sartre y Lévi-Strauss, por el otro. Debajo del primer grupo de fotos, la palabra "intelectual" se leía en grandes letras mayúsculas. Debajo del segundo grupo, el epígrafe mostraba esa misma palabra, pero entre signos de interrogación. La tapa de esta revista comunicaba un mensaje simple y poderoso: que había emergido un nuevo tipo de intelectual, cuya definición tenía poco que ver con la palabra escrita y con el aislamiento de clase en el campo cultural. Siguiendo los pasos de los líderes revolucionarios de Asia y América Latina, intelectual era ese hombre o esa mujer que escribía una nueva práctica política.

La crisis del intelectual tradicional fue acompañada por la crítica a una forma de producir o consumir arte y literatura. La creencia en la fuerza de la palabra escrita retrocedió frente a una concepción que identificaba cultura y arte con opresión de clase. Jean-Paul Sartre imaginó una frase que iba a ser repetida: "Un libro como La náusea no pesa nada frente a un niño que muere de hambre".[27] Parecía pertenecer a la familia del famoso dictum de Adorno.[28] Sin embargo, Sartre no estaba diciendo lo mismo que Adorno.

Adorno pensaba que, después del campo de concentración y el Holocausto, la poesía debía ser pura negatividad, pura restricción alejada de todo sentimentalismo. Sartre se refería a algo bien diferente. No estaba promoviendo una estética de la negatividad, sino que cuestionaba el lugar

que la literatura y la filosofía ocupaban en el mundo burgués. Sartre estaba cruzando una línea: la acción política era la única práctica legítima ante la guerra imperialista y el genocidio en Vietnam, el bloqueo a Cuba y la violencia ejercida sobre el Tercer Mundo. De hecho, después de Mayo del 68, Sartre declaró que abandonaba la filosofía y la literatura para dedicarse a publicar un periódico revolucionario, La Cause du Peuple.

Las posiciones de Sartre y de Adorno eran completamente diferentes respecto de los hechos de Mayo del 68. Sartre habló en la Sorbona delante de miles de estudiantes y en los meses siguientes visitó barrios obreros ofreciendo un periódico maoísta. Adorno, por el contrario, no recibió con beneplácito la insurrección estudiantil y, el año de su muerte, 1969, hizo una apreciación muy crítica de las políticas revolucionarias: "Cuando planteé mi modelo teórico no se me ocurrió que la gente iba a querer imponerlo con cocktails Molotov".[29] Por el contrario, Sartre, en una entrevista de Mayo del 68, lejos de condenar las bombas Molotov, afirmaba que "la violencia es lo único que les queda a los estudiantes que todavía no entraron al sistema".[30]

En los años sesenta, fue la crítica de Sartre a los intelectuales burgueses, más que la crítica filosófica de Adorno al arte burgués, lo que prevaleció. Pero, al poco tiempo, incluso las posiciones de Sartre comenzaron a ser juzgadas no suficientemente radicales. Especialmente en América Latina, pero también en Italia y Alemania, el terrorismo y la guerrilla parecieron ser la única respuesta adecuada al capitalismo tardío.

Una narrativa de las décadas de 1960 y 1970 debería también incluir el impacto de la llamada revolución cultural en China. Hoy es bastante sencillo descartarla por el motivo, completamente justificado, de que el comunismo chino no fue otra cosa que un autoritarismo sanguinario. Pero sería anacrónico juzgar su influencia en los años sesenta y setenta por hechos cuya naturaleza solo ahora se conoce por completo. En 1974, Roland Barthes, junto con otros miembros del refinado grupo Tel Quel, visitó China. Aunque no compartiera el entusiasmo liviano de Kristeva y Sollers, Barthes estuvo allí porque pensaba que habría sido más incómodo no estar. Lo aburrieron las demostraciones masivas de fe religiosa en Mao. Sin embargo, su visita puede ser leída como un signo de los tiempos.

La revolución cultural decía haber resuelto el conflicto entre intelectuales y masas a través de la praxis revolucionaria bajo la guía del partido, a su vez conducido por el presidente Mao. Si bien semejante transformación no sucedió en China, donde los intelectuales fueron reprimidos o encerrados en campos de trabajo, la utopía de una solución ultrasencilla del conflicto entre cultura alta y cultura popular era un signo del deseo radical. En una

típica estrategia vanguardista, Tel Quel publicó poemas de Mao en ideogramas chinos. Un amigo, que volvía de China, me dijo, con inconsciente y superficial dandismo, que la Ópera de Pekín "era exactamente como Bertolt Brecht y Meyerhold: ostranenie, Verfremdung".

La respuesta flamígera de mi amigo buscaba una legitimación indirecta del arte de vanguardia. Según la vanguardia rusa de los años veinte, y en especial después de Brecht, el arte debía echar luz sobre su propio sistema de producción, definido por relaciones de clase. La crítica debía mostrar de qué modo la dominación de clase está inscripta en los textos. El carácter revolucionario de la literatura debía juzgarse no por su contenido, sino por su forma y por las relaciones de fuerza institucionales. La revolución en el arte, agregaba Brecht, significa una transferencia de medios de producción: la verdadera pregunta es sobre quién es el dueño de los teatros, las editoriales y los medios de comunicación. Este programa de una fracción de la vanguardia política está inscripto en el espacio del alto modernismo, una de cuyas líneas, como suele suceder, también mostraba sensibilidad frente a la cultura de masas y las formas populares.

Las ruinas de este paisaje cultural fueron visibles en los años ochenta, y cayeron en el basurero de la historia en los noventa. Fueron lo que Pierre Bourdieu llamó una "problemática": esa pregunta que organiza el resto de las preguntas en un momento dado, el tema hegemónico de un período. La turbulencia de la historia ya había cerrado esa escena bastante pacífica en la que yo, en 1960, había recibido una lección de interpretación leyendo "The Tyger", guiada por un académico liberal tradicional.

En los años que siguieron, la interpretación fue considerada como el despliegue de técnicas burguesas, a menos que implementara las nociones de lucha de clases, aparatos ideológicos del Estado, falsa conciencia, ideología… No podrá encontrarse un mejor resumen de esto que Criticism and Ideology de Terry Eagleton. La autoridad del canon y de sus sacerdotes seculares fue erosionada por la política. Y no me refiero a lo que hoy llamamos "políticas de la identidad", sino política en el sentido fuerte y moderno. Política que tenía como objetivo una transformación sistemática de la sociedad, sostenida por un nuevo modo de producción y un nuevo Estado, la dictadura del proletariado.

En América Latina, muchos debates subrayaron la contradicción de ser intelectual en una sociedad de clases, donde la literatura y el arte eran privilegios y no derechos, y donde la cultura de los pobres era destruida por el imperialismo y las élites locales. Ese era el argumento de la Nueva Izquierda. Sus miembros tenían diferentes posiciones

sobre la tarea del intelectual (el escritor era invariablemente considerado un intelectual) que podrían resumirse alrededor de dos ejes: o el intelectual servía a la política a través de su práctica, subordinándola a la guía ideológica del partido o del movimiento revolucionario; o bien reconocía los límites de su práctica y la abandonaba para participar plenamente en la lucha política (incluso armada). Decenas de escritores se unieron a la guerrilla; otros cientos no lo hicieron, pero la apoyaron como extensión lógica del arte y la teoría en la sociedad de clases. Vivieron la contradicción de seguir escribiendo cuando había llegado el tiempo de pasar de la crítica de la sociedad a su transformación violenta. Encontraron en Cuba, la Guerra de Vietnam o la guerrilla ocasiones para poner de manifiesto sus creencias y obtener apoyo de sus lectores. En estos actos participaron escritores cuyos nombres están inscriptos en el canon latinoamericano: Cortázar, Benedetti, Arguedas, Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes. No se trataba de una franja marginal del campo intelectual, aunque fue perdiendo su fuerza y a sus miembros a medida que Cuba revelaba un rostro represivo.

Por supuesto, Adorno y la escuela de Frankfurt no inspiraron esta línea, aunque también fueron influyentes en la crítica de los medios de comunicación. Pero sí deberíamos mencionar a Althusser. Como miembro del Partido Comunista, no recibió esperanzado la insurrección francesa, pero fue muy influyente en la izquierda de los años siguientes.

A la lista de maîtres à penser debería agregarse el nombre de Antonio Gramsci. En realidad, Gramsci fue el padre (no siempre reconocido) de lo que hoy se llama estudios culturales. Preso bajo Mussolini, escribió sus Cuadernos de la cárcel. Por supuesto, la política, la organización del Partido Comunista Italiano y la discusión de estrategias fueron sus preocupaciones mayores. Pero la cultura jugaba un rol importante en lo que consideraba la batalla por la hegemonía, una noción leninista que Gramsci convirtió en un instrumento flexible y sutil. Para él, la hegemonía política siempre implicaba una hegemonía cultural capaz de construir consensos. Sus observaciones sobre el folletín, la novela popular y el periodismo son muy conocidas.

Sin embargo, es necesario subrayar otra faceta de su pensamiento. Gramsci estaba convencido de la importancia del arte, y principalmente de la literatura, en la fundación de una nueva cultura popular y en la producción de una hegemonía obrera. Subrayó la dimensión cultural de la política cuando contrapuso su versión del marxismo a todas las formas de determinismo económico. La cultura y la literatura no eran prácticas secundarias, ni su carácter podía

derivarse mecánicamente de la estructura económica. Para Gramsci, la hegemonía política dependía de la dirección cultural que el partido, como intelectual colectivo, ofrecía a la sociedad. Por eso, el Partido Comunista Italiano debía captar la imaginación y la sensibilidad de las masas.

Gramsci pensaba que el arte y la literatura eran una herencia a la que el proletariado tenía derecho. Desde su perspectiva, la educación popular debía proporcionar tanto lo que los sujetos necesitaban saber para moverse en el mundo del trabajo como aquello a lo que tenían derecho para superar los límites de la clase y de su cultura. La educación debía no solo reforzar identidades, sino ser un instrumento que hiciera posible su cambio. Gramsci se oponía a que los sectores populares recibieran apenas una educación técnica que los confinaría en el mundo del trabajo. Afirmaba que una educación técnica no incorporaba la dimensión cultural y, por lo tanto, hacía de los obreros, solo obreros; de los campesinos, solo campesinos; y de ese modo obstaculizaba la posibilidad de una transformación social y política.

Irónicamente, Gramsci no vivió para ver que, cincuenta años más tarde, las universidades iban a debatir el lugar de la literatura y el arte en sus curricula. Daba por sentado ese lugar, porque creía que los sectores dominantes tenían una conciencia aguda de la cultura como principio formativo de la hegemonía, e hizo todo lo que pudo para transmitir esto a los nuevos intelectuales del Partido Comunista. Gramsci pensaba que había que implantar la literatura en las escuelas y en la prensa del partido, donde podría ser la base de una nueva cultura, sobre todo en un período durante el cual los progresos técnicos eran ciegos respecto de sí mismos.

* * *

Cuanto más depende una cultura de los progresos técnicos y científicos, más necesita un sistema de traducciones de los problemas técnico-científicos en términos culturales. Si esto no lo encaran los artistas e intelectuales, los tecnócratas toman su lugar; la política y la vida quedan completamente separadas de las artes, y se rompe su nexo con una dimensión de conocimiento que siempre ha sido decisiva en la invención estética y social.

Trazar puentes entre el arte, la filosofía y la tecnología: les pido

autorización para mencionar un ejemplo. No conozco mejor intersección entre tecnología, arte y cultura que la exposición organizada por Lyotard en el Pompidou, en 1985, bajo el título Les Immatériaux. Veintiséis escritores, filósofos y científicos quedaron conectados a través de una computadora central, durante tres meses; se les propusieron cincuenta palabras clave alrededor de las que se iría desarrollando el diálogo. Un videotexto de este diálogo estaba a disposición del público en la exposición, que presentaba diferentes exploraciones de las interfaces entre equipamiento tecnológico novedoso, arte y lenguajes.

Han pasado más de tres décadas desde entonces. Sin embargo, el catálogo de la exposición mantiene todavía un notable sentido anticipatorio. Actualmente, muchos de los aparatos (computadoras, pantallas) y de los efectos (videotexto, realidad virtual, reproducción mecánica) son casi tan banales como una cama o un sofá. Sin embargo, el potencial teórico de Les Immatériaux provenía de la figuración visual y poética de los nuevos medios tecnológicos. En efecto, la muestra presentaba cuestiones tecnológicas como temas culturales; así, traducía la problemática de un área de conocimiento en términos de otras. Era una máquina de traducción espacial.

Todas las traducciones operan creando una suerte de lengua artificial que está entre la lengua traducida y la lengua a la que se traduce. La traducción es un proceso dialógico abierto a todos los malentendidos. Sin embargo, esos malentendidos son productivos. Proporcionan un modelo de las relaciones entre diferentes prácticas culturales y, lo que es aún más importante, entre diferentes culturas. Desde los albores del Renacimiento, la traducción está unida al humanismo y todo giro importante en la historia cultural podría llevar el nombre de una traducción especialmente notable. En América Latina, el impulso ideológico del movimiento independentista de España, a comienzos del siglo XIX, podría ser rastreado hasta el nunca completado proyecto de traducir el Contrato social, proyecto que intentó un político del Río de la Plata.

El modelo dialógico de la traducción es un modelo abierto; como vimos, no ignora la posibilidad del malentendido y elude la pretensión de que exista una correspondencia perfecta entre prácticas y culturas diferentes. Las versiones son conflictivas, y su conflicto es más interesante que la imposible utopía de una transparencia cultural y lingüística. La traducción es, al mismo tiempo, una comunicación y un obstáculo, porque las lenguas nunca se reflejan unas a otras como en un espejo.

Otro tanto sucede con prácticas inscriptas en esferas diferentes (arte, ciencia, tecnología, cultura popular). Su conexión siempre presenta el

problema de ser aproximativa y conflictiva. Para preservar esta tensión creativa (creativa porque implica el movimiento de un lugar a otro, de una clase a otra; porque es un diálogo con lo diferente que habita toda cultura), es necesario mantener, e incluso forzar, la copresencia de diversos conjuntos de prácticas y discursos en una misma escena.

Sería ingenuo imponer esta tarea al arte y la filosofía como algo que deben lograr cumpliendo un plan. La construcción de una totalidad en que estén representadas todas las provincias del saber es un deseo anacrónico. El arte o las humanidades no pueden cargar con el peso de producir una interpretación global ni totalizar lo que la modernidad ha separado en ámbitos diferentes. No son una religión secular cuyos sacerdotes serían los artistas o los intelectuales. No hay lugar desde el cual articular un discurso que pretenda ser un intérprete global de los discursos regionales o parciales. La cultura es un sistema de traducción que carece de una lengua universal cuya autoridad pueda imponerse sobre dialectos regionales, y el arte no puede regenerar el nexo que ha contribuido a erosionar.

Pero sería irresponsable y muy poco interesante trazar una línea entre el sistema técnico y el sistema cultural, en especial en una época que ha perfeccionado tecnologías que deben ser discutidas desde la ética y la política. Quien lea las páginas escritas por Sebald sobre la muerte de un bosque familiar podrá ver qué lejos está la literatura del romanticismo ecológico (un gran relato), y, al mismo tiempo, de qué modo puede tomar a su cargo sus temas. El pathos y la melancolía de la prosa de Sebald tienen una forma estética que le permite superar todos los lugares comunes del gran relato catastrofista y, simultáneamente, indicar la catástrofe.

* * *

La literatura y el arte no tienen esta ni ninguna otra misión que cumplir. Sin embargo, ya han probado que pueden trabajar sobre problemas comunes, sueños, mitos, miedos, utopías, fragmentos de historia. Un ejemplo: el giro del milenio nos ha puesto en un escenario donde prevalecen la necesidad y el derecho a la memoria. El siglo XX fue, como dijo Hobsbawm, un siglo corto. Pero también presentó una paradoja sorprendente: comenzó con una guerra global y con el socialismo, para terminar con el desvanecimiento de los regímenes

autoritarios de origen socialista y con guerras étnicas locales. Prometió el fin del mundo de las nacionalidades y terminó con una globalización en que se reafirman los particularismos étnicos y religiosos.

En el centro de este período de ochenta años está el acontecimiento que se resiste a ser completamente capturado por un discurso explicativo: el Holocausto, que nos confronta con el límite absoluto de la humanidad. Muchas veces se ha dicho que es el hecho irrepresentable de la historia. Como todo el mundo sabe, un debate muy complejo se desarrolla todavía sobre la absoluta originalidad del Holocausto, cuya cualidad no puede ser comparada con otros genocidios del pasado. Este debate ha incorporado posiciones historiográficas sobre por qué el antisemitismo alemán dio origen al Holocausto, cuando otros antisemitismos europeos no desencadenaron hechos de esa magnitud: preguntas sobre el encuentro particular del antisemitismo alemán con el régimen nazi; se han expuesto posiciones que tratan de comprenderlo no solo como producto del odio racial sino también del miedo; se han realizado investigaciones sobre cuánto se sabía del Lager en Alemania y en el resto de Europa.

Pero más allá de este debate historiográfico (que es reduplicado por posiciones ideológicas), permanece la pregunta sobre si la solución final, como acto, puede ser representada. ¿Es el Holocausto un acontecimiento que, como acontecimiento, puede ser traducido-trasladado al discurso?

Pierre Vidal-Naquet afirmó que no conocía mejor representación del Holocausto que el film Shoah de Claude Lanzmann. El potencial crítico de este film se apoya en sus elecciones formales tanto como en una investigación minuciosa de los hechos. En realidad, la mayoría de los hechos eran conocidos antes del film. ¿Por qué, entonces, Shoah produce un conocimiento nuevo? No por su ficcionalidad; no por presentar al Holocausto a través de una ficción donde las víctimas y los carniceros se convierten en personajes de un argumento, como La lista de Schindler, La vida es bella o los films de Liliana Cavani.

Por el contrario, la fuerza estética y representativa del film de Lanzmann no deriva de una ficción convencional, sino de la exploración de las posibilidades formales de una estrategia que no había sido usada para presentar el Holocausto: el rechazo de todas las imágenes conocidas (fotografías, films, documentales) contemporáneas a los hechos. Lo que sorprende en este film de ocho horas es ese rechazo, completamente novedoso. Lanzmann deja ver, y obliga a ver, solo lo que todavía hoy se conserva de los campos y de

los ferrocarriles que trasladaban a las víctimas: edificios y un sistema de comunicación, los instrumentos materiales para la producción de la muerte.

El film insiste en este rechazo a las imágenes que interpelarían nuestras emociones, imágenes que hemos visto cientos de veces. En cambio, Lanzmann confía en que la memoria puede surgir de las huellas físicas y del lenguaje de los testigos a quienes interroga: campesinos polacos que contemplaron impertérritos el paso de los trenes hacia el Lager, sobrevivientes, kapos, un oficial nazi. Lanzmann fuerza sus respuestas a tal punto que uno de los testigos, un sobreviviente, se quiebra y trata de bloquear la cámara, rogándole, con lágrimas en los ojos, que corte la escena. Lanzmann es implacable con los campesinos polacos y con el oficial nazi. Por momentos es rudo e insistente cuando fuerza a las víctimas a hablar.

Las imágenes están organizadas de un modo no ficcional que representa la planificación física y económica de la muerte. Para producir muerte en tal escala eran necesarios una red de transporte más una disposición de la carga humana, una clasificación de sus pertenencias y de sus vidas hasta que les llegara el turno, métodos para destruir los cadáveres, un sistema sanitario para evitar las epidemias.

Shoah propone la hipótesis del carácter industrial del Holocausto. Lejos de ocultar así la ideología genocida, la presenta como sistema físico y económico. En este rechazo al sentimentalismo, en este rechazo a los primeros planos y las escenas desgarradoras que apelan a un depósito de emociones familiares, está la originalidad de su obra. Así lo dice Vidal-Naquet: "Shoah le presenta al historiador una prueba forzándolo a ser al mismo tiempo investigador y artista".[31] Yo diría: trabajando más allá de las emociones, resistiéndose a una forma fácil de representación, Lanzmann prueba que el arte tiene un potencial para iluminar aquellos hechos sobre los que pensamos que sabemos lo suficiente. Sobre la Shoah, nos dice, nunca sabremos lo suficiente.

El rechazo moral al límite del conocimiento se basa, al mismo tiempo, en la aceptación de que el conocimiento es siempre limitado. Esta paradoja es algo con lo que solo puede trabajar el arte.

Lo mismo pasa con Sebald. En sus libros, la sombra del Holocausto planea como un fondo no inmediatamente visible pero que, de todos modos, ha torcido el destino de sus personajes. El Holocausto es una presencia ineliminable y, a la vez, silenciosa. El arte puede de este modo presentar conflictos tan elusivos (entre el saber y el no saber) que escapan a otros

discursos. La naturaleza del poder en el film de Rossellini sobre Luis XIV; el desvanecimiento de un régimen y una cultura en Del Este de Chantal Akerman; la rutina insignificante de la vida cuando ya se han desvanecido las esperanzas de la juventud en las novelas de Saramago; la titilación del lenguaje en las ficciones de Sarraute.

Se trata de textos y films difíciles, producidos en los márgenes del mercado cultural. El arte no duplica lo que fluye de la industria cultural, sino que mantiene abierto un espacio que la industria cultural y el mercado amenazan. Lo único que al mercado le encanta hacer con el arte es venderlo o articularlo en grandes exhibiciones urbano-turísticas. El desafío es que, de todos modos, conserve su potencial crítico, lo que implica su capacidad para entablar un diálogo que ilumine conflictos morales, sociales, políticos y estéticos.

Si consideramos a la sociedad no como una síntesis de intereses que se combinarían en un hipotético fin de la historia, sino como una trama de conflictos cuya resolución da origen a nuevos conflictos, hay un lugar para el pensamiento crítico y para el arte como discursos indeterminados e indeterminables, como discursos que nos obligan a enfrentar la incompletitud, la muerte, y no la reconciliación o la plenitud.

En un aforismo famoso, Mallarmé escribió: Tout se résume dans l'Esthétique et dans l'Économie politique.[32] No pensamos hoy que todo puede resumirse en una disciplina ni que una realidad rota pueda restaurarse. Sin embargo, hay algo de verdad en la afirmación desafiante de Mallarmé, no en el sentido de que la estética podría pretender ocupar un punto privilegiado desde el cual todo se armaría perfectamente, pero sí en el sentido de que las artes y el discurso sobre las artes (la estética y la crítica) nos enfrentan con problemas que no pueden resolverse a través de la ciencia o el progreso técnico. Exactamente el tipo de problemas abiertos que pueden ser comparados con las cuestiones que encara la política.

▪

[21] J.-F. Lyotard, Le différend, París, Minuit, 1983 [ed. cast.: La diferencia, Barcelona, Gedisa, 1988].

[22] "¿Qué mano inmortal o qué ojo / pudo forjar tu terrible simetría?" (versión de Jorge Luis Borges, incluida en Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, nva. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2019).

[23] "¿Aquel que hizo al cordero te hizo?" (íd.)

[24] "Un texto es un texto a condición de que, a primera vista y al primero que llegue, oculte la ley de su composición y la regla de su juego". J. Derrida, "La pharmacie de Platon", en La dissémination, París, Seuil, 1972 [ed. cast.: "La farmacia de Platón", en La diseminación, Madrid, Fundamentos, 1975].

[25] R. Barthes, Le plaisir du texte, París, Seuil, 1973 [ed. cast.: El placer del texto y Lección inaugural, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011].

[26] J.-F. Lyotard, "Si se puede pensar sin cuerpo", texto escrito a partir de la grabación de una clase del seminario dictado en el Graduiertenkolleg de la Universidad de Siegen en noviembre de 1986, en Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Buenos Aires, Manantial, 1998. [Sepp es apodo de Gumbrecht. N. de E.]

[27] J.-P. Sartre, en entrevista con Jacqueline Piatier, Le Monde, 18 de abril de 1964.

[28] "Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro" (T. W. Adorno, Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Berlín, Suhrkamp, 1955 [ed. cast.: Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, Barcelona, Ariel, 1962]).

[29] M. Jay, Adorno, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984, p. 55 [ed. cast.: Adorno, Madrid, Siglo XXI, 1988].

[30] M. Contat y M. Rybalka, Les écrits de Sartre, París, Gallimard, 1970, pp. 463-464.

[31] P. Vidal-Naquet, "Le défi de la Shoah à l'Histoire", Les Temps Modernes, 44(507), octubre de 1988, pp. 62-74 [ed. cast.: "La prueba del historiador, reflexiones de un historiador general", Fractal, 34, VII(VII), julio-septiembre de 2004, pp. 115-128].

[32] Stéphane Mallarmé, en una nota de autor a La Musique et les Lettres [1895], Œuvres complètes, París, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 656.

Escrituras en guerra

[2000]

Recuerde usted simplemente que entre los hombres no hay más de dos relaciones: la lógica o la guerra.

Paul Valéry

Pensar entre objeciones

Los grandes aforistas son, siempre, pensadores polémicos. La contradicción entre ideas o imágenes es la regla de sus escritos. La polémica no es para ellos simplemente una disposición antitética del discurso, sino una forma del pensamiento. Y, no menos que una forma, una ética, que Benjamin sintetizó en un aforismo: “El crítico que no toma partido debe callar”.[33]

Como Nietzsche, Karl Kraus expone siempre sus ideas en contradicción con interlocutores reales o fantasmáticos; no las afirma, sino que las enuncia como la tesis contraria a pensamientos que otros (o él mismo) han enunciado. No es un hegeliano que confía en que, al final, los opuestos alcanzarán una síntesis dialéctica, sino un pesimista para quien una herida separa siempre los términos en juego. Sus aforismos se mueven en contra, como si pensar fuera, fundamentalmente, un acto de contradicción que pasa como polémica a la escritura. El goce y la voluptuosidad del pensamiento se fortalecen con el enfrentamiento. Kraus reconoce las inevitables consecuencias: “Quien da a conocer su posición no debe sorprenderse por las objeciones. Quien tiene un pensamiento, piensa también entre objeciones”.[34] Sobre todo: tener sangre fría y saber a fondo de qué trata el conflicto. O, como escribe Benjamin, “la polémica consiste en aniquilar un libro en unas pocas frases. Cuanto menos se lo considere, mejor. Solo el que aniquila puede criticar”.[35] También Kraus define una moral crítica: quien no

dice esto dice todo lo contrario.

* * *

El siglo XIX fue el siglo de la polémica estética y filosófica. Arrancó con el Romanticismo y la batalla de Hernani. La oposición clasicismo-academia-autoridad/innovación-juventud diseñaba la carta de un campo de batalla. Décadas después, Marx, que muchas veces escribió con el estilo de un romántico, fue el gran deconstructor de la economía política. No solo con El capital y su discusión de los clásicos, Adam Smith y David Ricardo. Las Tesis sobre Feuerbach son, en verdad, una operación destructiva y, al mismo tiempo, de cambio. Cada una de ellas aniquila una idea feuerbachiana y propone su reemplazo. La llamada Crítica al Programa de Gotha no es sino la exposición de un conflicto, que conduce a una liquidación ejemplar. Además de polémica, tiene mucho de invectiva:

Pese a todo su cascabeleo democrático, el programa está todo él infestado hasta el tuétano de la secta de Lassalle en el Estado; o –lo que no mejora las cosas– de la superstición democrática; o es más bien un compromiso entre estas dos supersticiones igualmente lejanas del socialismo.[36]

Este es precisamente el procedimiento que destruye por completo el objeto con el que se polemiza en una batalla decisiva. En retórica, se lo clasificaría como una invectiva que precede al desenlace.

La historia del pensamiento marxista es una historia de polémicas, mientras fueron posibles. Porque la polémica requiere no solo las condiciones intelectuales y la destreza retórica de quienes participan, sino un medio social y político. No crece en cualquier terreno y, aunque parezca responder, como dijo Valéry, a la lógica de la guerra, puede ser fácilmente liquidada por métodos represivos, de los cuales Stalin fue uno de los grandes exponentes en el siglo XX. “Pensar entre objeciones” es peligroso si se objeta al Comité Central o al líder autoritario y carismático. El objetor se convierte en enemigo y se lo persigue, en lugar de contradecirlo o convencerlo discursivamente.

La polémica, en cambio, responde a una lógica argumentativa que, en cuanto sea posible, reemplaza a la guerra, pero la conserva como modelo atenuado, civilizado por las costumbres, reprimido por las relaciones académicas.

La retórica

El Facundo define una polémica que atravesó la historia intelectual y política argentina hasta hoy. Así comienza Sarmiento:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo![37]

La advocación anticipa el carácter polémico que tendrá todo el texto. Cada uno de sus adjetivos va a ser discutido, reafirmado o contradicho durante más de cien años. Comenzando por la "sombra terrible" que caracteriza, desde el inicio mismo, la posición de quien escribe. La enunciación proviene con claridad del campo enemigo o, si se lo quiere designar de otro modo, del campo que tiene a Facundo como la condensación material y simbólica de aquello que hay que liquidar definitivamente. Se trata de un muerto que no descansa en paz porque sus cenizas tiñen con sangre el polvo que las ha cubierto. Pero se trata, además, de un muerto que encierra todavía el secreto de la historia. Por eso, la "vida de Facundo" es narrada en clave de conflicto: ni un instante en su transcurso puede ser considerado de manera neutral. La "sombra terrible" es, desde Sarmiento y durante muchas décadas, un principio activo de la nacionalidad.

La escritura polémica tiene diferentes objetivos, aunque todos presuponen el conflicto: persuadir o destruir, según se trate de amigos equivocados, aliados renuentes, enemigos solapados o sujetos temibles. Sus recursos tácticos son figuras, imágenes y metáforas, aunque la argumentación sea estratégica y le dé el tono a grandes polémicas políticas o intelectuales. Sarmiento es un polemista cuya fuerza en el enfrentamiento de ideas proviene de su habilidad

discursiva. En ese sentido, responde a un modelo de polemista que no se apoya siempre en el argumento y en los hechos, sino en la potencialidad retórica que prepara, sostiene, justifica y aporta las pruebas en un orden más caótico que argumentativo. La extrema belleza, a su vez, puede ser un efecto que toca a amigos y enemigos.

La diatriba exaspera los recursos polémicos. Ambas, polémica y diatriba, son modos del discurso que no se implican siempre, pero que tampoco se excluyen. La retórica de la polémica admite la diatriba, aunque no la vuelve necesaria para todas las tácticas.

Por lo que se ve, la polémica como tipo de argumentación presupone el argumento lógico, la prueba, el recurso a la memoria o la historia. Cualquiera de estas variantes, a su vez, puede expresarse por el elogio, la descripción o la diatriba. De este modo, la polémica es un género mixto (por eso figura tan poco en los manuales de retórica), cuya capacidad es la de incorporar un vasto elenco de figuras. Podría decirse lo mismo de la publicidad, si es que su mención no nos hace abandonar abruptamente el impulsivo vigor de la prosa sarmientina.

La ironía es otro de los modos discursivos de la polémica. Es evidente que trabaja sobre los “tonos”, cuya elección depende del tipo de enfrentamiento del polemista con su objeto. Lausberg clasifica la ironía como figura “conceptual”.[38] En la invocación inicial de Facundo, la grandiosidad del sujeto llamado por Sarmiento se origina también en un complicado proceso de ironía: esa sombra, que más tarde todo el texto caracterizará como un caudillo sangriento, tendría la capacidad de revelar su propio secreto y el de nuestra historia. Esa grandeza es, al mismo tiempo, una afirmación directa sostenida por un presupuesto irónico: las cenizas ensangrentadas contienen el saber de los hechos pasados.

La paradoja es, por lo tanto, otra de las figuras clave de la polémica. Al considerarse lo dicho en sus dos aspectos contradictorios, se instala la polémica en el interior de la escritura. No se trata solo de la situación de las ideas propias respecto de otras ideas, sino de la expresión de las ideas propias de un modo que dé por presupuesto el elemento conflictivo, la objeción, el sentido de lo que se dice partido por mitades. Y, sobre todo, el carácter no dialéctico de esa oposición. La paradoja no se cierra en síntesis. Si concluye, es con una victoria y una derrota. Conserva su dualidad.

La interrogación es un recurso de la polémica. Dice lo que se quiere decir y también puede afirmar lo contrario, cambiando las posiciones del sujeto acusado y del acusador, del crítico y del criticado. En la

tradición clásica, Cicerón marcó para siempre la interrogación acusatoria y judicial con la pregunta: “¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?”. Una interrogación que no espera respuesta, sino que acusa: mientras siga vivo, Catilina abusará de la paciencia del ciudadano romano. La interrogación retórica es, en consecuencia, uno de los instrumentos desviados y al mismo tiempo directos de la polémica: se pregunta sobre lo que ya se sabe. Se afirma preguntando.

Sartre, en su famosa polémica con Camus, ejerció como pocos en el último siglo la interrogación como método acusatorio y la ironía como aparente atenuación de lo que la interrogación, más que preguntar, afirma. Un ejemplo de la confluencia de ambos procedimientos es el comienzo de la “Respuesta a Albert Camus”. De un lado, la interrogación retórica, que es también irónica:

Dígame, Camus, ¿por qué misterioso motivo no pueden discutirse sus obras sin despojar de sus razones de vivir al género humano? ¿Merced a qué milagro las objeciones que se le hacen se convierten en sacrilegios?[39]

Y, pocas líneas antes, la ironía sobre la imagen que Camus construyó de sí mismo en la posguerra:

La gente, acobardada por esa mezcla de suficiencia sombría y de vulnerabilidad que hay en usted, no se ha atrevido nunca a decirle más que medias verdades, y lo ha empujado así a la huraña desmesura con la que encubre sus dificultades interiores, y a la que llama según creo mesura mediterránea.[40]

Con una estocada irónica, Sartre destruye la imagen elegida por Camus, y lo hace con las palabras que remiten a un mundo cultural y una dimensión ética: mesura y cultura mediterránea, dos dimensiones de la construcción de la autoimagen. Hacia el final de su respuesta a quien fuera su amigo, Sartre culmina la operación polémica vaciando de sentido la pregunta de Camus: “Pregunta usted si la Historia tiene un sentido y un fin. Para mí, lo que no tiene sentido es la pregunta”. [41] Punto final. Al invalidar la pregunta, Sartre vacía a Camus. Al

tratarlo irónicamente, atenta contra la seriedad sobre la que este funda su imagen de escritor.

Sartre fue el callado objeto polémico de Roland Barthes. En este caso, no mediante una figura del discurso, como la ironía o la interrogación retórica, sino por ausencia. En la biografía de Tiphaine Samoyault, se confirma la importancia que tuvo Gide para Barthes. Lo llamó su "lengua original", aunque le reconoció solamente un peso durante sus años de adolescencia. Le adjudicó una importancia que también tendrían Valéry, Brecht y Camus, los contemporáneos con los que más tarde entró en debate, pero que fueron fundamentales en la etapa de formación y en las lecturas durante la Segunda Guerra Mundial. Para Samoyault, la relación en el transcurso de los años cincuenta, cuando Barthes comienza a ser publicado, es del orden de la confrontación: "Una suerte de rivalidad más o menos consciente, más o menos expresada".[42] Sartre nunca es citado textualmente por Barthes en El grado cero de la escritura, donde no incluye un texto anterior de título sartreano: "La responsabilidad de la gramática".

Sin duda, Barthes conocía bien los escritos de Sartre. Pero la fórmula polémica elegida fue primero nombrarlo lo menos posible, remitirlo a citas cuya cantidad, en el curso de los años, fue disminuyendo hasta entrar en una especie de respetuoso pero frío y lejano silencio que no le impidió volver a Sartre de vez en cuando, con el cuidadoso disimulo de quien está citando un escritor al cual no ama. Retórica del silencio.

Arte en debate

La polémica fue importante como forma de irrupción de las vanguardias. Los ejemplos son innumerables y fueron estudiados en el escenario de las literaturas europeas muchas veces. Por eso recurro a ejemplos latinoamericanos, que no recibieron la atención que mereció una polémica fundadora del Romanticismo, como la que rodeó el escándalo de Hernani, o, un siglo después, la polémica sobre Racine entre Picard y Barthes.

Roland Barthes lo ve con luminosa inteligencia en las primeras páginas de Crítica y verdad: "[Da] la impresión de asistir a una suerte de rito de exclusión celebrado en una comunidad arcaica contra un tema peligroso. De allí que hagan alarde de un extraño léxico de ejecución. Se anhela herir, reventar, golpear, asesinar a la nueva crítica".[43] Pero, aunque las metáforas sean bélicas, la práctica de la polémica, a pesar de esas figuras,

es una guerra en el espacio simbólico. Por otra parte, hoy sabemos que en la batalla académica que el profesor Picard libró contra Barthes, su lectura de Racine y la nueva crítica francesa, fue derrotado.

La Semana de Arte Moderno de San Pablo fue uno de los festejos de celebración del centenario de la independencia de Portugal, pero la fuerza de las innovaciones estéticas paulistas convirtió ese evento en una reacción antisistémica. Publicado en la Revista de Antropofagia en 1928, el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade fue un programa de liquidación y una propuesta radical. La conciencia histórica de Macunaíma se proyectaba hacia adelante, hacia un país que sería en el futuro. En Buenos Aires, por esos mismos años de la década de 1920, Borges y Güiraldes miraron una cultura criolla que estaba desapareciendo. En direcciones diferentes, los rioplatenses y los paulistas polemizaban con la autoridad de los valores establecidos.[44]

Ambos movimientos tienen en común una distancia respecto del portugués metropolitano o del castellano de España. Pero lo que no comparten rioplatenses y paulistas es el gozoso hibridismo de los brasileños ni el melancólico criollismo de los argentinos. En el Río de la Plata no se conoce una sexualidad libre como la de Macunaíma, ni su proteico transformismo. Los argentinos buscan, más bien, una identidad estable frente a la inmigración y la reivindicación de una lengua (el español rioplatense), que consideran amenazada por extranjeros de otras regiones europeas y por la presión de intelectuales españoles: no se aceptará que Madrid vuelva a sus pretensiones de metrópoli cultural, ni que imponga su "meridiano intelectual", como denuncia la revista de vanguardia Martín Fierro en 1927. Y Borges cerró el debate en su ensayo sobre La peculiaridad lingüística rioplatense de Américo Castro, al que aniquiló: "El doctor Castro, en cada una de las páginas de este libro, abunda en supersticiones convencionales". Y agrega: "La trivialidad continua del pensamiento no excluye el pintoresco dislate".[45] Borges es temible con su ironía solo aparentemente atenuada por la originalidad de la adjetivación.

Polémicas de comienzo

La polémica corta el campo literario y provoca una ruptura imprescindible para que se instalen los recién llegados, cuando la ruptura es la estrategia fundamental para que un escritor gane su lugar frente a lo establecido como legítimo.

Mencionaría como ejemplo el libro que Adolfo Prieto escribió en 1953, cuyo título anticipa los actores en conflicto: Borges y la nueva generación. Prieto, quizás el más moderado de sus compañeros y amigos, asumió la más violenta tarea grupal: discutir el lugar que Borges ya tenía en la literatura argentina. Sin haberlo leído, realizó el aforismo de Walter Benjamin: "La única fuerza verdadera para considerar el presente es la polémica".[46]

Prieto, que será más tarde de una moderación inteligente y reflexiva, propone la siguiente síntesis de la obra borgeana:

Versos por ejercitación de imágenes, crítica de minucias; invenciones eruditas pensadas para lectores eruditos que pueden advertir la rareza de la invención; relatos de fragmentos supuestos con notas de editores supuestos referidos a libros supuestos, hubieran hallado natural cabida entre los filólogos de Alejandría, Pérgamo o Bizancio.[47]

La definición de Borges como bizantino, ciertamente polémica, cumple dos funciones principales: indicar el camino de una literatura comprometida y, con ese mismo gesto, abrir el espacio para la que escribirán los jóvenes de la "nueva generación". O sea, una polémica sobre comienzos, a los que Edward Said atribuye una fuerza autofundante.[48]

Lo mismo hizo Sebreli en su libro sobre Martínez Estrada, de 1960. Ambos, Sebreli y Prieto, eligen dos escritores que, en ese momento, en la Argentina, eran considerados la suma del canon: el gran ensayista y el gran poeta. Si bien los años fueron alterando esa posición y hoy Martínez Estrada parece lejano, fechado por la historia transcurrida, entonces su palabra era tan decisiva como la de Borges, que no había alcanzado todavía la consagración en la cima del canon nacional e internacional. Me atrevería a decir que Martínez Estrada pesaba más, y sobre más lectores.

El libro de Prieto sobre Borges responde a un programa generacional, como suelen hacer las polémicas significativas en las que alguien escribe el texto que sus camaradas pensaban necesario. Alguien toma el lugar de una pluralidad de voces. En el momento en que Prieto lo escribe, Borges era considerado un escritor de la élite social, un hombre de la revista Sur (donde se publicaron muchos de sus cuentos) y un littérateur extranjerizante.

Las lecturas actuales de Borges como escritor del “criollismo de vanguardia” (como en algún momento lo denominé) no existían, ni siquiera existían en el campo intelectual los críticos que iban a esbozarlas. En los años cincuenta, Borges era lo que afirma reiteradamente Prieto: un escritor lejano de la nueva configuración ideológica que, con la revista Contorno, se proponía a la literatura argentina. Por eso, era necesario someterlo a crítica y desplazarlo del lugar que le había dado el grupo Sur y varios escritores extranjeros. Ese lugar era imprescindible para un proyecto de literatura realista moderna, con fuerte inflexión social y fuerte presencia de lo político. Había que reemplazar a Borges, ese prestigioso malentendido extranjerizante.

En su reseña sobre este libro, David Viñas, quien posiblemente haya sido el que más impulsaba a Prieto a escribirlo, afirmó que “él adopta la ardua y dramática responsabilidad [...] de actuar como vocero de su generación”.[49] El gesto de comienzo, de ruptura radical con lo que antecede, tiene que ejercerse con un escritor al que se le reconozca la primacía sobre sus pares. Eso justifica la violencia del gesto, ejercido “sobre acaso el más importante de los escritores actuales”, en quien el polemista descubre un desajuste entre el valor verdadero de la obra y el prestigio que se atribuye a su autor: Borges sobrevalorado. Hoy parece sorprendente una frase definitiva de Prieto: “Casi no hay nota crítica suya que no sea prescindible. Los cuentos y relatos agotan su destino en el pasatiempo que nos regaló el lapso de su lectura”.[50] Y así sigue: sus ensayos son prescindibles, es un escritor agudo pero hedonista. Comparado con Martínez Estrada, es superficial y no explica nada de lo que aborda, porque se detiene en detalles y observaciones marginales. Borges, un decadente y un alejandrino.

Quien haya leído a Adolfo Prieto quedará sorprendido por la violencia de esta intervención polémica sobre ideología y poética. Después de su Borges y la nueva generación, Prieto se convierte en un crítico reflexivo y pausado, un buen conocedor de la literatura argentina y de su historia, un temperamento más respetuoso que agresivo.

¿Qué pasó con el Borges...? Es la marca de un comienzo. Era necesario trazar esa línea de separación dentro del campo literario, dejar de un lado la revista Sur y sus escritores, y abrir un espacio para los hombres y las mujeres de Contorno. El largo escrito polémico es el manifiesto de Hernani de la nueva generación.

Este mismo carácter tuvo la operación destructiva de Sebreli sobre Martínez Estrada (curiosamente, la polémica muestra amores cruzados:

Prieto, que desprecia a Borges, considera a Martínez Estrada el gran escritor nacional). Sebreli titula su libro, publicado en 1960, Martínez Estrada. Una rebelión inútil.[51] El comienzo rompe una continuidad impuesta por el prestigio, la tradición y una élite dominante en el campo de la cultura. La fuerza de estos factores requiere el género polémico. Se trata de rechazar una tradición y una herencia que se da por garantizada.

En este movimiento contestatario, la polémica encuentra sus figuras retóricas en la ironía, el sarcasmo, la parodia o la ofensa (el insulto ideológico, personal o político). Un ejemplo: "Resulta curioso que el anarquismo antitécnico y anticapitalista de Martínez Estrada coincida asombrosamente con condenas al nacionalismo aristocrático que tanto repudia".[52] La frase se mueve combinando varios de los procedimientos formales de la polémica: ante todo, la ironía (Sebreli dice "resulta curioso", cuando todo lo que indica no es curioso sino inevitable); utiliza el adverbio "asombrosamente", cuando el texto afirma que tal desviación ideológica no es para nada asombrosa, sino esperable. El uso irónico de adjetivo y adverbio le permite cortar camino, para no ir directamente a la conclusión que resulta más insultante: Martínez Estrada es igual a la burguesía que critica.

La clave de bóveda de esta polémica es materialista: la psicología está "condicionada" (esa es la palabra que usa Sebreli) por las contradicciones objetivas de la situación real. Los epígrafes del ensayo de Sebreli son de Simone de Beauvoir, Francis Jeanson, Sartre y Merleau-Ponty.

Cuando se instala una polémica, se instala también una biblioteca, cuyo título general es Les Temps Modernes. Una cita de C. F. Ramuz confirma el aire sartreano de época. Polemiza por el camino del aforismo en el campo filosófico: "La naturaleza es de derecha". Sartre, gran polemista de la forma extensa, lo habría escrito adoptando esa extensión y rematando su argumento con el aforismo.

Las polémicas anticipatorias

Hay polémicas que los exilios latinoamericanos bloquearon porque, sobre los debates en que se jugaban posiciones muy diferentes, prevalecieron a veces los acuerdos de circunstancia. Sin embargo, Ángel Rama quiso seguir discutiendo y le pareció que era posible seguir haciéndolo desde el exilio, sin que la necesaria hermandad de

los exiliados obturara la imprescindible tensión entre ideas diferentes.[53]

Puesta a rememorar, voy a sus diarios y a algunos números de la revista Escritura, que Rama dirigía en Caracas. Me detengo en el número 7, de 1979, donde publicó un texto suyo hoy clásico, "El boom en perspectiva". Allí y en otros textos (como "Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana") instala una discusión todavía abierta sobre lo que vendrá, como si una mirada más escéptica que entusiasta le permitiera descubrir transformaciones imprevistas en las décadas de los sesenta y los setenta:

Creo incluso que si la violenta absorción de obras que hizo el público de los sesenta pudo resolverse mediante la reedición de títulos anteriores de sus escritores preferidos, [...] ya en los años setenta llevó a esos mismos escritores-profesionales a correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con las cuales no estaban aún enteramente satisfechos. La heteróclita composición de Octaedro de Cortázar o los descuidos en el terminado de El libro de Manuel, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora.[54]

Y concluye: "Nunca me han parecido más solos los narradores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie".[55]

Rama cuestiona el sentido común de lectores y críticos, alude al peso del mercado y anticipa lo que vendrá. No habla para un solo escritor, sino para todos los de ese contingente sesentista. Ni ellos ni los que siguieron respondieron a su disidencia profunda. Rama anticipó la mercantilización del boom, que entonces comenzaba con esos libros apresurados y mal compuestos, descuidados y heteróclitos, para usar los adjetivos con que los juzga.

En paralelo, Rama insistió con las lecturas críticas del pasado latinoamericano como interpretaciones indispensables para pensar en presente. Tuve el orgullo de publicar en el número 9 de Punto de Vista, de julio de 1980, cuando Rama era un exiliado itinerante y esa revista a la cual envió su artículo se imprimía en Buenos Aires bajo la dictadura, un artículo que, releído en nuestros días, muestra muchas de las claves de nuestro presente, aunque nunca con el pesimismo que hoy suscita la

actualidad. El título es "Argentina: crisis de una cultura sistemática". Rama sintetiza las diversas líneas de polémica ideológica, cultural y política del pasado argentino y traza su continuación hasta un presente que desmiente viejas promesas; así, marca una continuidad polémica, una especie de ser intelectual argentino, digamos, desde el origen:

Desde 1816 en su Acta de Independencia, la dirigencia intelectual sentó coherentemente el principio de nacionalidad que estuvo ausente de la mayoría de los pronunciamientos emancipadores de otras regiones de la colonización española, portuguesa o francesa, y a partir de la concepción de "nación" que los demás ignoraron, desarrolló una pugna entre proyectos organizativos, quizás no tan dispares como la retórica de la época cristalizó, oponiendo el principio americano y el principio europeo.[56]

Ubicado en la mejor tradición del ensayo de interpretación, Rama no prolifera en citas sino en grandes síntesis de pensamiento, que extienden la polémica desde la historia hacia la política. Lo releo hoy y me pregunto, avergonzada, cómo pude haber seguido sus hipótesis sin reconocerlas de modo más explícito en mis propios escritos. Cuando Rama me dio esa nota para la revista Punto de Vista, pese a la admiración que le tenía, prevaleció la confianza y la amistad que, muchas veces, mandan la admiración hacia un segundo plano porque dan por garantizada la inteligencia del amigo. Me quedo ahora pensando cómo habría vivido Rama hoy la actualidad latinoamericana.

La polémica como gesto único

La figura sintetiza diatriba y exhortación cuando en 1964 Sartre rechaza el Premio Nobel. Ese gesto es único e irrepetible. Cualquier reflejo lo degrada. A partir de Sartre, todos (roqueros, militantes, escritores del mainstream o la innovación) no pueden hacer otro gesto que aceptarlo. Ese rechazo polémico hoy sería irrepetible, como sería irrepetible un discurso de Cicerón contra Catilina, donde brilla la diatriba. Sartre explica las razones políticas por las cuales, ese año, el Premio Nobel podía inscribirse en el enfrentamiento entre el bloque occidental y el soviético. Según aclara, tampoco aceptaría el Premio Lenin, aunque sus simpatías vayan hacia lo

que en ese entonces todavía se llama "socialismo". El gesto polémico implica una nueva reafirmación de independencia intelectual.

Estas polémicas, que se desarrollaron en las décadas del cincuenta al setenta, hicieron época. La polémica como gesto político fue quizás el último capítulo que, en América Latina, incluyó las discusiones y los enfrentamientos sobre la Revolución Cubana.

Las formas de la polémica, sus figuras retóricas o de discurso, son lo que nos queda de experiencias que hoy pueden ser consideradas históricas, ya porque los gobiernos hayan censurado el desarrollo de una discusión, ya porque los intelectuales, cansados de debate, hayan encontrado en el mercado un espacio más atractivo para la competencia.

▪

[33] En el ensayo "Der Kritiker ist Stratege im Literaturkampf" (Gesammelte Werke, ed. Kindle), Walter Benjamin establece un imperativo decálogo para la crítica, que tiene en su centro la contradicción polémica [ed. cast.: "La técnica del crítico en trece tesis", en Calle en sentido único, Madrid, Akal, 2015].

[34] K. Kraus, Die leuchtende Fackel, selección y edición de Dieter Lamping, Colonia, Anaconda, 2007, p. 29.

[35] W. Benjamin, "Der Kritiker…", cit.

[36] K. Marx, Antología, selección e introducción de Horacio Tarcus, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 457.

[37] D. F. Sarmiento, Facundo, con estudio preliminar de Noé Jitrik, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 7.

[38] H. Lausberg, Handbook of Literary Rhetoric, Leiden - Boston - Londres, Brill, 1998, p. 267 [ed. cast. en 3 vols.: Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1966].

[39] J.-P. Sartre, "Réponse à Albert Camus", Les Temps Modernes, 82, agosto de 1952 [ed. cast.: "Respuesta a Albert Camus", en Polémica Sartre-Camus, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1964]. Sartre le responde a Camus, quien mandó un texto a Les Temps Modernes señalando su desacuerdo con un artículo de Jeanson pero, en lugar de dirigirlo al propio Jeanson, lo dirigió a Sartre. Toda una estructura en abismo donde Camus elige polemizar con un "igual" como Sartre y no con

quien lo había criticado pero a quien no considera su "igual", Jeanson. Un caso para el análisis de Pierre Bourdieu.

[40] Íd.

[41] Íd.

[42] T. Samoyault, Roland Barthes. Biographie, París, Seuil, 2015, p. 256 [ed. cast.: Roland Barthes. Biografía, Madrid, Tres Puntos, 2022].

[43] R. Barthes, Crítica y verdad, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 10 [destacados en el original].

[44] Sobre las vanguardias paulistas y las rioplatenses, pueden consultarse los fundados ensayos de Jorge Schwartz: Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002; y Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina, Rosario, Beatriz Viterbo, 2016.

[45] J. L. Borges, "Las alarmas del doctor Américo Castro", en Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 655.

[46] W. Benjamin, Gesammelte Werke, ya citadas, posición 82.030.

[47] A. Prieto, Borges y la nueva generación, Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954, p. 87.

[48] E. Said, Beginnings. Intention and Method, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

[49] D. Viñas, "Borges y la nueva generación. Comentario de David Viñas", en AA.VV., Antiborges, compilación y notas de Martín Lafforgue, Buenos Aires, Javier Vergara, 1999, pp. 77-85.

[50] A. Prieto, Borges y la nueva generación, ob. cit., pp. 12 y 20.

[51] J. J. Sebreli, Martínez Estrada. Una rebelión inútil [1960], Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

[52] Ibíd., p. 79.

[53] Sobre estos debates, véase C. Gilman, Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; nva. ed.: 2012.

[54] Á. Rama, "Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana", Punto de Vista, IV(11), marzo-junio de 1981, pp.

10-19; la cita, en p. 12.

[55] Ibíd., p. 19.

[56] Á. Rama, “Argentina: crisis de una cultura sistemática”, Punto de Vista, III(9), julio-noviembre de 1980, pp. 3-10; la cita, en pp. 3-4.

Marx entre el campo y la ciudad

[2018]

Nunca nada me costó más que leer el capítulo primero de El capital sobre la mercancía. Marx lo había previsto, porque escribió en el prólogo:

Los comienzos son siempre difíciles, y esto rige para todas las ciencias. La comprensión del primer capítulo, y en especial de la parte dedicada al análisis de la mercancía, presentará por tanto la dificultad mayor.[57]

No estaba mintiendo.

También tiene metáforas extraordinarias. Cito una: el valor de la mercancía es "mero coágulo de tiempo de trabajo". Y, en medio de todas las dificultades, definiciones breves y clarísimas: "Ninguna cosa puede ser valor si no es un objeto para el uso. Si es inútil, también será inútil el trabajo contenido en ella".[58]

Después de ese primer capítulo, viene el que Marx dedica a la acumulación originaria del capital. Es un friso histórico, magistralmente escrito, que puede recorrerse sin los dolores del hegeliano comienzo. Vemos a los campesinos desalojados de los bosques y prados comunales, obligados a mudarse a las nuevas ciudades donde se convertirán en obreros. Todo tiene un aire de novela realista, con notas históricas a pie de página. En esta sección, Marx describe una nueva formación social y ofrece los instrumentos para observar la también nueva ciudad capitalista.

La acumulación originaria, sostiene, es para la economía política como el pecado original para la teología. Eso equivale a decir que el "proceso histórico de escisión entre los productores y los medios de producción"[59] resulta indispensable para fundar una nueva religión económica sobre bases materiales sólidas.

Es un proceso que comienza varios siglos antes, en el XVI, pero que se despliega, imparable, desde el siglo XVII, cuando miles de trabajadores rurales pierden sus medios de trabajo, sobre todo la tierra. La historia de ese despojo tiene en Inglaterra su forma clásica. Las víctimas son los campesinos que trabajan una parte de su tiempo para los grandes propietarios y otra parte para sí en las tierras comunales o en parcelas que se les asigna como parte de su salario. También las extensas propiedades de la Iglesia Católica son expropiadas después de la Reforma.

La expulsión de los campesinos del disfrute de las tierras comunales tiene razones económicas: la industria lanera de Flandes pide materia prima y las viejas tierras comunales se destinarán a pasturas, sustrayéndolas al cultivo. En el siglo XVIII, comienzan los cercamientos por parte de grandes propietarios que se apropian así de tierras que eran comunales. Junto con ellas, se apropian también de otros medios de vida, como los bosques y el agua. Los campesinos, los pequeños terratenientes y los arrendatarios se convierten en jornaleros y asalariados. Es difícil ganarse la vida en esa condición, por lo que comienzan las grandes migraciones hacia las ciudades, donde se transforman en proletariado urbano. Todo esto impulsado por la destrucción de los cottages donde vivían.

Este proceso es bien conocido. Puede leerse La formación de la clase obrera en Inglaterra del historiador E. P. Thompson (1963).[60] La vida cotidiana cambia de manera espectacular: es necesario pensarla a la luz de una transformación demográfica y etnográfica, de lo cual ofrece ejemplos espectaculares el trabajo de las mujeres en el campo y la fábrica. La alienación respecto de la naturaleza ya no es solo una cuestión filosófica (como se plantea en los Manuscritos). Todas las relaciones sociales están reificadas y repiten el modelo de la mercancía. Se empiezan a ver hilanderías incluso en los valles pastoriles donde se mezclan los sonidos rurales, las campanas de las iglesias y las sirenas fabriles.

Marx sintetizó esto en una frase: "El molino movido a brazo nos da la sociedad del señor feudal; el molino de vapor, la sociedad del capitalista industrial".[61] Engels escribió en La situación de la clase obrera en Inglaterra: "Los primeros proletarios pertenecieron a la industria y fueron producto directo de ella".[62] Se trata de la Revolución Industrial, que es urbana, fabril, a vapor y algodonera. A esta explotación económica, hay que agregar la dominación política.

Mencioné el gran libro de E. P. Thompson, a ese agrego El campo y la ciudad (1973) de Raymond Williams,[63] que responde, a través de la literatura, a la pregunta sobre cómo el capitalismo transformó a la sociedad británica.

Williams sigue a Marx al tomar a Inglaterra como ejemplo clásico. Sus hipótesis (que valen para la literatura y la pintura) indican que el observador del paisaje está sustraído del mundo del trabajo. Los que viven en ciudades y son los nuevos proletarios han perdido para siempre el mundo "natural" de la égloga y el idilio.

La experiencia en las ciudades establece un patrón nuevo para la narrativa. Williams muestra de qué modo la finca aristocrática y la finca de las middle classes adineradas crean un paisaje en paralelo al paisaje psicológico y moral de la novela (Jane Austen). Señala que la experiencia urbana produce nuevos géneros y, sobre todo, "un método de construcción ficcional". Y, a la inversa, vivir en la ciudad se aprende en la novela. Se ha roto un tipo de comunidad cognoscible. Y, por tanto, surgen todas las formas de nostalgia comunitarista (Jude el oscuro de Thomas Hardy).

Aparece el flâneur, inexplicable fuera del mundo reificado de lo siempre igual de la mercancía. Y las ciudades son el escenario donde se produce lo que Max Weber describe como "la transformación del oportunismo económico en un sistema económico [… y] la transformación del romanticismo del aventurismo económico en el racionalismo económico de la práctica metódica de vida".[64]

Las reacciones literarias pastoralistas abundan. En 1964, en La máquina en el jardín, Leo Marx sigue el cambio a lo largo de dos siglos: consolidadas las ciudades y sus aglomeraciones miserables, surge el impulso de "huir de la ciudad", y el deseo de un

entorno más "natural" forma parte de la actitud despreciativa que muchos estadounidenses adoptan hacia la vida urbana. […] Cada vez que la gente rechaza las duras realidades sociales y tecnológicas [de la ciudad], este oscuro sentimiento hace su trabajo.[65]

El atractivo del pastoralismo es la felicidad representada por las imágenes del paisaje natural, como si fuera posible concebir un paisaje "natural". Se trata de huir de la complejidad y el poder de la civilización maquinista. Para el caso brasileño: José Augusto Drummond, en "O Jardim Dentro da Máquina. Breve história ambiental da Floresta da Tijuca".[66] Obsérvese que las palabras "jardín" y "máquina" definen la oposición material y simbólica en ambos ensayos. La suerte se jugó hace más de un siglo en América.

De aquí llegamos a los barrios cerrados como utopía ruralista de las

capas medias urbanas. Todo empezó con Marx y un cercamiento en la campiña inglesa.

[57] K. Marx, El capital, t. I, vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, "Prólogo a la primera edición", p. 5.

[58] Ibíd., pp. 261 y 50-51, respectivamente.

[59] K. Marx, El capital, ob. cit., t. I, vol. 3, p. 893.

[60] E. P. Thompson, La formación de la clase obrera en Inglaterra, Madrid, Capitán Swing, 2012.

[61] K. Marx, Miseria de la filosofía, México, Siglo XXI, 1987, p. 68; ed. rev.: 2023.

[62] F. Engels, La situación de la clase obrera en Inglaterra, Madrid, Akal, 2020.

[63] R. Williams, The Country and the City, Óxford, Oxford University Press, 1973 [ed. cast.: El campo y la ciudad, Buenos Aires, Paidós, 2001].

[64] M. Weber, La ética protestante y el espíritu del capitalismo, México, FCE, 2011, p. 515 [destacados en el original].

[65] L. Marx, The Machine in the Garden, Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 5 [ed. cast.: La máquina en el jardín, México, Editores Asociados, 1974].

[66] J. A. Drummond, "O Jardim Dentro da Máquina. Breve história ambiental da Floresta da Tijuca", Estudos Históricos, 1(2), 1988, pp. 276-298.

El saber del coleccionista

[2018]

Benjamin escribió sobre Proust que “su deseo sería construir toda la edificación interna de la sociedad como una fisiología del chisme”.[67] A diferencia de Balzac, cuyas “fisiologías” de la sociedad francesa del siglo XIX tuvieron como proyecto la descripción del funcionamiento de una totalidad urbana y pueblerina, lo que Benjamin llama “fisiología” en Proust señala la circulación de palabras al azar del capricho. No son, sin embargo, palabras menos significativas, porque de modo menos espectacular, con aspiraciones menos totales, algo dicen del ámbito donde circulan y de su capacidad de representación. Pero, claro está, el chisme es fragmentario, semipúblico y semisecreto, poco confiable por su misma naturaleza alusiva e incompleta. El chisme es incompleto por definición. En el instante en que se convierte en un discurso significativamente completo y confiable, deja de ser chisme. Y, por supuesto, deja de tener ese fascinante aspecto representativo de una forma cultural. El aparente caos del chisme es inagotable y, por eso, ininterrumpido. Por definición, no hay chisme completo. Justamente, los agujeros y los blancos del chisme son el impulso al deseo de “más chisme”. Nunca se sabe o se tiene o se escucha esa fantástica totalidad que no está en ninguna parte.

Como Proust, Benjamin encontró en la colección un espacio imposible de ser completado, perseguido siempre por lo que falta y no por lo que incluye. Coleccionista él mismo, padeció varias veces el carácter frágil de ese conjunto de objetos que forman una colección y que, cuanto más innumerables, más indican que pueden existir otros objetos que se escapan a ella. La pasión del coleccionista es un deseo que tiene al próximo objeto, al no poseído, por delante. No hay objeto final.

Benjamin escribió sobre un gran coleccionista de su época, Eduard Fuchs. En ese ensayo, leemos algunas de las frases más repetidas de su obra. Por ejemplo: “Jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”.[68] En efecto, citada en los contextos más dispares, la frase condensa y anticipa el pesimismo histórico benjaminiano.

Tiene, sin embargo, otros ecos más mezclados y probablemente contradictorios: lo más refinado de la intelligentsia alemana vive, como el Angelus Novus de Klee, en esta tensión irresuelta entre fascinación y crimen; la estética y el pensamiento son un campo cubierto de víctimas. Una vez aceptada la condena proferida por Benjamin (es decir, aceptado el doble rostro de la cultura), también el conjunto de sus objetos se vuelve un campo donde ha tenido lugar una lucha con vencedores y vencidos.

La colección de cualquier serie de estos objetos reproduce, como si fuera un panorama o una mesa de arena donde se simulan batallas, el inevitable encuentro entre cultura y barbarie. Y, sin embargo, Benjamin fue coleccionista y escribió sobre Fuchs, otro coleccionista que, a su turno, estudió colecciones históricas de impresos y dibujos. Si tomamos en serio la cita de Benjamin, la colección estará siempre asediada por la angustia de ser, simultáneamente, bárbara y culta. Si se acepta la cita, no hay forma de que escape de esa naturaleza bifronte, excepto que el pensamiento crítico jamás olvide que la colección tiene un lado bárbaro y un lado alegre, bello, infantil, arqueológico. Mantener esta conciencia crítica es lo que en otros escritos Benjamin nombró "redención" del pasado.

Por otra parte, Benjamin señala, a propósito del surrealismo, "las energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'anticuado', en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso".[69] Lo "anticuado" no es lo "viejo". Lo "viejo" ha perdido su sentido ideológico y su productividad cultural; es irredimible porque ya no puede conectarse con la barbarie del pasado ni ser objeto de una redención en el presente. No es ni aquí ni ahora, no pertenece al Jetztzeit. Lo anticuado, en cambio, lleva la marca de la historicidad. Formó parte de algún presente, que hoy es pasado y puede (o debe) ser redimido. Benjamin, con nostalgia y melancolía, se refiere a su "energía revolucionaria".

El coleccionista se especializa en lo anticuado. Diría más: ser coleccionista implica el dominio de un saber que permite distinguir lo anticuado de aquello que simplemente ha envejecido. De algún modo, el coleccionista se especializa en esa distinción. Aunque su colección sea temática (juguetes, libros para niños, estampas, caricaturas, lo que sea), no puede incluirlo todo, porque las inclusiones equivocadas son hostiles. El coleccionista debe refrenar su pasión por lo completo para subordinarla a su pasión por lo representativo. La tendencia utópica de una colección "a lo Benjamin" no es la simple exhaustividad (que es solo cuestión de tiempo y dinero infinitos), sino las cualidades por las que un objeto ingresa a la serie o se deja de lado. Por eso, el

coleccionista como Fuchs busca piezas de esa serie potencialmente infinita. Y por eso, también como Fuchs, puede escribir libros sobre las colecciones.

Una colección no es un bric-à-brac ni un estante especializado en un almacén de antigüedades. Cuando Benjamin escribe su ensayo sobre Fuchs, sin hacer de eso un principio inamovible, subraya que esa calidad de coleccionista puede revelarle al crítico (es decir, Fuchs a Benjamin) rasgos ocultos en las cosas por el paso del tiempo. El coleccionista explora límites y olvidos, subvierte las reglas con que la historia organiza el pasado:

Fuchs rompió en toda la línea con la concepción clasicista del arte, cuyas huellas son perceptibles todavía en Marx. En Fuchs ya no están en juego los conceptos según los cuales había desarrollado la burguesía dicha concepción artística: el halo de la belleza, la armonía, la unidad de lo múltiple.[70]

Con la colección, caen los valores universales y autónomos; caen Goethe y Winckelmann. Es decir, se vuelve provisorio aquello que se creyó für ewig: se debilita la organicidad y el privilegio transhistórico del juicio estético.

Como un oxímoron, la colección garantiza la presencia de tiempos pasados y, a la vez, los conmueve o los agrieta. En primer lugar, porque el coleccionista sabe que no existe un momento final en el que la colección puede considerarse completa: no hay terminación ni línea de llegada. Por el contrario, como vimos, cada pieza que se agrega pone de manifiesto que ese vacío que acaba de llenarse es prueba de que existen otros vacíos. La colección es tanto un conjunto de objetos como un conjunto de eslabones todavía no encontrados. A la colección siempre se le debe algo, aunque no sea posible saber de antemano la magnitud de esa deuda. La colección nunca se redime por completo. En eso, es una imagen de la historia.

A su vez, la colección redime al objeto de sus funciones utilitarias. El objeto cambia al integrarse en “un sistema histórico nuevo”. El coleccionista lo percibe. En cambio, para el profano, este orden es “directamente incomprensible”.[71] En ese sentido, la colección está sostenida por la propiedad originaria de quien le dio comienzo. Balzac, según recuerda Benjamin, comparó al coleccionista con el millonario, un hombre afiebrado por una pasión absorbente. Concentrado en su pasión, el coleccionista viaja, investiga, explora,

arriesga y gasta. Cree saber lo que está buscando y es muy posible que lo sepa, ya que el coleccionista suele ser, como Eduard Fuchs, un erudito especializado. Sin embargo, hay algo que no sabe y que no sabrá nunca. No conoce el fin de la colección ni puede decir que su colección tiene un fin. Su colección es, por definición, un inventario abierto (salvo que se sepa de antemano que se busca un número fijo de imágenes, de porcelanas, de relieves…), y cuanto más potencialmente abierta, más valiosa. El coleccionista sabe hacia dónde se encamina, pero solo paso a paso. Lo que ignora es a qué distancia está la meta, que, como el horizonte, es móvil.

Brecht, cuenta Benjamin en sus "Conversaciones con Brecht", pronunció dos frases (de las usualmente lapidarias que eran su estilo) sobre Kafka: "Vio lo porvenir sin ver lo que es" y "De la precisión de Kafka, dice Brecht que se trataría de la de un impreciso, un soñador". [72] Podría decirse lo mismo del coleccionista, un hombre práctico, de libros, catálogos y precios, que a la vez tiene una naturaleza inacabada (y, por lo tanto, trágica). La tarea de una vida, por su índole misma, debe quedar incompleta. ¿Y qué decir de las colecciones que desbordan sobre el presente? ¿Qué decir de una colección de caricaturas políticas que incorporen el día a día de la gráfica? La colección pretende el futuro sin poder imaginarlo; como Kafka, el coleccionista sueña, porque el Castillo, esa sede de la totalidad, es inalcanzable. La colección es un sueño y en su reverso está la pesadilla: no se la puede completar y, si se la completara, haría desaparecer el impulso del deseo, la vitalidad que tiene la ausencia de lo que se busca y la fantasía de que es posible alcanzarlo. Como en la paradoja de Zenón, la meta no se alcanza, porque siempre hay un espacio más que recorrer, y otro más, y otro más. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga y la colección nunca será completa. La paradoja es la condena de la colección.

La redención del pasado implica reconocer también que la felicidad de la colección, cuando libera a los objetos de su fin instrumental y utilitario, no alcanza para borrar la huella de la barbarie que hiere a cada acto de cultura. Escrita esta frase, Benjamin ya no puede liberarse de ella. Queda obligado a sostenerla. También nosotros. Esta frase enuncia la dimensión materialista del análisis benjaminiano, tanto como su preocupación por los cambios que impulsa la técnica. Su fisiología de las cosas, así como la fisiología proustiana del chisme, no abandonan la red material y social que las encierra.

Por eso, Fuchs, el coleccionista arquetípico que estudia Benjamin, es un erudito, un perseguidor de las precisiones, un historiador que estudia la pornografía con igual interés que la caricatura política. Esto

puede parecer un objeto académico perfectamente aceptado hoy. Al pensar que las cosas siempre fueron de ese modo, perdemos la densidad y el peso de la condición histórica. La mirada histórica nos lleva a decir justo lo opuesto de la repetición: las cosas nunca fueron así.

Benjamin, coleccionista, conoció en París a Fuchs, de quien le cuenta a Gretel Adorno: “Su vitalidad tiene algo de admirable”.[73] Poco antes, Horkheimer le había contado a Benjamin que la policía había registrado la casa de Fuchs en Berlín y que sus colecciones se estaban dispersando. En efecto, en los años treinta y cuarenta, una colección estaba rodeada por los peligros que ya se aproximaban. El desmembramiento, la pérdida, el penoso reparto de los objetos que habían sido recolectados a lo largo del tiempo son avatares de la historia (y, al decir de Arendt, la “mala suerte”) y amenazas de cumplimiento seguro. Eso vale incluso para la recolección de citas, en las que Benjamin era un experto y un escritor que sostenía en ellas sus iluminaciones: la colección de fichas se salvó parcial y casi milagrosamente. Toda colección es un objeto preferencial de lo que Benjamin llamó la “barbarie”. Avanzamos entre las ruinas, restituidas o restauradas, perdidas quizás o escondidas, de las colecciones.

De los objetos que Benjamin coleccionó sabemos solo lo que nos cuenta en su correspondencia o en sus cuadros de viaje. También de los objetos que llegaron a él cuando otros murieron:

Me enteré de que hoy murió Gert Wissing, a quien seguramente viste una o dos veces en mi casa. Es la primera de los que enterraremos aquí en París, pero probablemente no la última. Estoy escribiendo estas líneas con su portaplumas, tan bonito, tan valioso; la reliquia de una gran historia de amor con un oficial de cámara del papa.[74]

La pregunta es inevitable: ¿dónde fue a parar ese portaplumas, cuánto tiempo pudo conservarlo Benjamin? Los objetos se disuelven en el aire envenenado de la barbarie nazi. Viven bajo el signo enfurecido de Saturno.

Kritik als Beruf

Hannah Arendt y, después, todos los biógrafos de Benjamin han tomado en serio la decidida afirmación temprana de que se proponía ser crítico y, llegado el caso, lejos de su singular prudencia, el más grande de Alemania. Escribió Arendt:

En los pocos momentos en que se preocupó por definir lo que hacía, Benjamin se pensaba como crítico literario, y si puede afirmarse que llegó a desear una posición en la vida, habría sido la del "único verdadero crítico de la literatura alemana", como lo fraseó Scholem en una de sus hermosas cartas al amigo.[75]

Su primera publicación importante fue sobre Las afinidades electivas, que Hugo von Hofmannsthal tuvo la inteligencia de rescatar después de que anduviera de rechazo en rechazo. Todavía hoy este ensayo se considera uno de los aportes fundamentales a la crítica de Goethe. Benjamin, el enamorado del detalle menor, comenzó con un gran gesto que, de algún modo, confirma la seguridad de su llamado al oficio crítico.

Más que del escritor de ficciones y del poeta, la biblioteca es el instrumento del crítico. Ninguna teoría de la intertextualidad puede borrar este dato que define a la producción misma del texto sobre textos. En el límite, Joyce habría podido escribir Ulises solamente con los recuerdos y las citas que persistían en su memoria. Pero ninguna crítica sobre ese libro puede escribirse sin su presencia material. Erich Auerbach, quien padeció la lejanía de las grandes bibliotecas donde se había formado como filólogo, escribió Mimesis aceptando, en un gesto genial y futurista, la fragmentación de esa totalidad libresca, pero no dejó de lamentarse y de presentar, en la última página, una explicación y un descargo:

La investigación fue escrita en Estambul durante la guerra. Ahí no existe biblioteca bien provista para estudios europeos, y las relaciones internacionales habían sido interrumpidas, de modo que hube de renunciar a casi todas las revistas, a la mayor parte de las investigaciones recientes, e incluso, a veces, a una buena edición crítica de los textos. […] A falta de una bibliografía especializada y de revistas se debe también que este libro no tenga notas aparte de los textos. […] Por lo demás, es muy posible que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca; si hubiera

tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra.[76]

Una biblioteca especializada podría definirse por los materiales de los que careció Auerbach durante la guerra. Pero, a fin de cuentas, estaba dentro de una biblioteca.

En los años inmediatamente anteriores, Auerbach le escribe algunas cartas a Benjamin, y hasta hoy se conserva una de las respuestas. Pese a la difícil distancia, intercambian algunos folletos. A los dos les gustaría una mayor proximidad, menos formal y cortés, pero la distancia y las necesidades materiales obligan a hablar de esas cosas. Por supuesto, Benjamin no sabe que Auerbach va a escribir Mimesis, un libro tan genial como radicalmente distinto de cualquier proyecto benjaminiano. La biblioteca de Mimesis es toda la gran tradición literaria occidental: de Homero a Virginia Woolf. Una pesadilla de totalización para Benjamin, que, como le criticaba Adorno con dureza, tiene la óptica del detalle y la estrategia de la iluminación. Pero lo que Auerbach necesita para su gran proyecto, desmesurado si se quiere, Benjamin lo necesita, con la misma intensidad, para sus microintervenciones críticas y sus perfiles en fuga.

Auerbach trabaja una cita o una escena literaria para construir sobre ella los capítulos de una obra que se mueven articulados por sus tesis sobre la representación y la jerarquía estético-social de sus discursos. Necesita una biblioteca, naturalmente. Pero ¿por qué la necesita con la misma urgencia Benjamin?

La primera respuesta, la más evidente y no por ello la menos verdadera, es porque Benjamin no vive en la totalidad de un romanista como Auerbach, sino en la cita de un vanguardista, en el fragmento que ilumina y debe ser iluminado. Por eso, Benjamin también es, espontáneamente, desde niño, un coleccionista, y su gran obra inconclusa, Libro de los pasajes, ha quedado como una colección de citas (entre ellas, las citas de sus propios trabajos anteriores).

Es curioso, pero la ausencia de una gran biblioteca en Estambul es la causa de la atrevida originalidad de esta obra de Auerbach, que no tiene el carácter exhaustivo de la romanística alemana, sino que procede por saltos de un siglo a otro, de un autor a otro. Auerbach siente la necesidad de explicar los motivos de esa exposición rara en el sistema de los estudios académicos: la pérdida de su cátedra en Alemania, el exilio judío a causa de las persecuciones que ya se anunciaban y concretaban a mediados de

los años treinta, el interés del gobierno turco (modernizador con Kemal Atatürk) de contratar a filólogos europeos que occidentalizaran la lengua y las grafías, además de refundar los estudios literarios. Mimesis es la síntesis de tales condiciones históricas y, al mismo tiempo, la prueba de cómo una biblioteca puede influir en la forma de una obra crítica.

Benjamin adoraba la Biblioteca Nacional de Francia, y es bien sabido que le entregó a Bataille papeles que fueron conservados allí y luego dieron la vuelta por casi toda Europa Oriental. Desde Lourdes, en julio de 1940, ya en camino hacia la frontera y hacia el suicidio, le escribió a Gretel Adorno unas noticias breves y patéticas:

Todavía no ha llegado el momento para que te relate las circunstancias de mi partida. Sin embargo, te harás una idea al saber que no pude llevarme nada más que mi máscara antigás y mis elementos de aseo. Puedo decir que había previsto todo esto, pero me fue imposible hacer frente a lo que pudiera venir. Diré además que si actualmente no tengo a mi disposición nada de lo que me es valioso, puedo conservar una esperanza modesta en cuanto a los manuscritos que pertenecen a mi gran trabajo sobre el siglo XIX.[77]

Las bibliotecas y las colecciones de Benjamin, antes de su destino final que todavía no se conoce por completo, pasaron por las peripecias de sus innumerables viajes y de sus necesidades económicas. Gretel Adorno debió vender algunos de los libros que Benjamin le había dejado en Berlín. Antes, a comienzos de los años treinta, Benjamin, para pagar deudas a su primera esposa, vendió su colección de libros para niños. La muerte de su madre lo forzó a perder o reubicar los dos mil libros que tenía en casa de ella. Llevó libros a Dinamarca, les encontró un lugar en casa de un vecino, pero eran apenas la mitad de los que poseía. Hacia el final, la Biblioteca Nacional de Francia fue el mejor refugio del ensayista trashumante, aunque, incluso allí, demandara un "esfuerzo increíble" conseguir los libros de Kafka.

Copiar citas en fichas no es simplemente un método de trabajo. También es armar una colección inteligente, donde lo previsto y lo imprevisto comienzan un largo trabajo de entretejido. La biblioteca es el espacio indispensable para reunir esta colección y garantizar su originalidad. A su vez, la colección reordena imaginariamente el catálogo de la biblioteca. Este poder de la colección vuelve fascinante aquello que ha llegado hasta hoy del gran proyecto inconcluso de

Benjamin. Leemos sus fichas porque fueron elegidas por él como partes significativas de esa colección. De alguna manera, todos sus lectores hipotetizamos, como hizo Susan Buck-Morss, el libro futuro que nunca se escribió. Una colección permite esas hipótesis, porque, a diferencia de la del coleccionista que busca la inalcanzable exhaustividad de sus objetos, la colección de citas conserva como principio el potencial significativo de cada una de sus fichas.

La biblioteca y las colecciones son formas materiales del pasado. En los libros no leídos de la biblioteca hay una promesa. La biblioteca promete incluso mucho más de lo que muestra a quien mejor la conoce. Para hablar con palabras de Benjamin: en cualquier biblioteca hay una opacidad que busca ser redimida. La fisiología de una colección es fluida e inestable como la del chisme, con la cual Benjamin definió la Recherche proustiana. En la colección, las fichas conversan, se dicen secretos, a veces descarrilan y mienten, nos señalan un camino errado o dejan adivinar algo que luego no se encuentra. El crítico depende de la colección de sus citas, pero, al mismo tiempo, debe construirla, así como un marino repara su barco mientras navega.

A diferencia de Auerbach, quien por método de la romanística debía excluir el azar, la colección de Benjamin lo incorpora como una de las fuerzas contra las que es inútil una lucha frontal. El azar es una ley de la biblioteca, no simplemente una desdicha del crítico. La "iluminación profana", que Benjamin descubrió en los surrealistas, sucede cuando dos objetos son puestos en contacto de manera inesperada y, a veces, violenta. El Libro de los pasajes puede ser leído como una serie riquísima, persuasiva, arbitraria, inesperada, de citas cuya contigüidad en la página se ilumina de un modo completamente impensado hasta que entraron en contacto. Auerbach necesitaba todos los textos; Benjamin, pese a su obsesiva persecución de algunos temas, encontraba los textos que se le revelarían necesarios. Sin embargo, ambos pudieron torcer el destino que se oponía a sus necesidades. Por un lado, Auerbach pudo componer, con lo que tenía a mano en Estambul, un libro que devino clásico precisamente porque era diferente a los que se habían escrito. Se resignó a la incompletitud de su biblioteca y la hizo trabajar a favor suyo. Benjamin padeció otra forma de lo incompleto: los viajes, las mudanzas, la venta de libros y, finalmente, su exilio de la Biblioteca Nacional de Francia. Toda su vida intelectual transcurrió en la provisoriedad de lo inacabado. Su tendencia a la forma ensayística corta, que es un rasgo intelectual desde el comienzo, se fortalece por la situación política y la inestabilidad de sucesivas residencias.

"¿Qué es una biblioteca", se pregunta Benjamin, "sino un desorden donde el hábito ha podido instalarse tan bien que puede revestir la

apariencia de un orden?”.[78] La biblioteca personal, porque de ella se trata en este escrito, está tironeada por dos fuerzas antagónicas. Por un lado, la pasión de coleccionar es capaz de introducir el caos, producto de un deseo irrefrenable, inmoderado. Por el otro, el catálogo introduce el orden alfabético. Cuando las bibliotecas personales pasan intactas a las grandes bibliotecas públicas, el catálogo proporciona las indicaciones básicas para trazar el retrato del bibliófilo o del bibliómano. Las dos palabras indican que la actividad oscila entre la erudición y la obsesión: en todo caso, siempre, perseguir libros. En la biblioteca privada, el coleccionista tiene una libertad: simular un orden, fijar un orden que solo él comprenda, indicar pistas de su orden, pistas engañosas o veraces. El coleccionista privado sabe qué quiere producir con su biblioteca: asombro, envidia, ganancia, saber. Su objetivo define su orden. Y, muchas veces, tal objetivo encuentra su golpe de suerte. Benjamin da algunos ejemplos: creer que uno está comprando un libro interesante y, al recibirlo, encontrar una primera edición única. Los libros que fue vendiendo durante sus sucesivos viajes y sus recurrentes períodos de necesidad material pertenecieron a esta clase de hallazgos inesperados.

La biblioteca, entonces, parecería regirse tanto por las leyes del saber erudito o el placer, como por las del comercio y el azar. Este haz de necesidades y casualidades rige en la biblioteca personal mucho más que en la colección temática. Juzgada por sus resultados, la colección temática debe terminar como conjunto relativamente completo que, a lo largo de los años, trata de colmar sus vacíos aun cuando el coleccionista sea consciente de que tal llenado es una utopía. La biblioteca, en cambio, es abierta por definición: con la hipótesis más optimista o con la más pesimista, siempre habrá nuevos libros. Siempre habrá un libro desconocido y un libro inaccesible. Como Sísifo, el encargado de la biblioteca sabe que su tarea es interminable. Sabe que está siempre bajo la amenaza del desorden material y, sobre todo, del tiempo. Y debe saber también que no hay dos bibliotecas iguales.

▪

[67] W. Benjamin, “Una imagen de Proust”, en Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1980, p. 24.

[68] W. Benjamin, “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1972, p. 10.

[69] W. Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la

inteligencia europea", en Iluminaciones I, ob. cit., p. 48.

[70] W. Benjamin, "Historia y coleccionismo…", cit., p. 103.

[71] W. Benjamin, "O Colecionador", en Passagens, Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 239 [ed. cast.: "El coleccionista", en El coleccionismo, Buenos Aires, Godot, 2022].

[72] W. Benjamin, "Conversaciones con Brecht", en Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, pp. 146-147.

[73] Carta de Benjamin a Gretel Karplus, París, 8 de noviembre de 1933, en G. Adorno y W. Benjamin, Correspondencia, 1930-1940, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 119.

[74] Íd.

[75] H. Arendt, "Walter Benjamin", publicado originariamente en The New Yorker, 11 de octubre de 1968; incluido en Men in Dark Times, Nueva York - Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1968 [ed. cast.: "Walter Benjamin 1892-1940", en Hombres en tiempos de oscuridad, Barcelona, Gedisa, 2017].

[76] E. Auerbach, Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, FCE, 1950, p. 525.

[77] G. Adorno y W. Benjamin, Correspondencia, 1930-1940, ob. cit., p. 449. Esos papeles son materiales para el Libro de los pasajes, según señala en nota la traductora de esta edición en castellano, Mariana Dimópulos.

[78] W. Benjamin, "Desembalo mi biblioteca. (Discurso sobre la bibliomanía)", Punto de Vista, IX(26), abril de 1986, p. 23.

Para pagar una deuda

[1992]

Solo vi a Raymond Williams dos veces. En 1979, durante la primavera, lo llamé desde Londres. Varios meses antes, Williams había respondido a una carta en la que le preguntaba si sería posible entrevistarlo mientras visitaba Inglaterra. Cuando Carlos Altamirano y yo leímos su respuesta, en Buenos Aires, nos sentimos emocionados porque Raymond Williams era, para nosotros, una especie de símbolo de lo que queríamos hacer, bajo una dictadura militar, en circunstancias totalmente diferentes si se las comparaba con las de una universidad en Inglaterra: queríamos demostrar que era posible seguir pensando en las peores condiciones, y habíamos elegido a Williams como el autor con el que queríamos pensar.

Recuerdo bien que en la víspera del encuentro con Williams, que iba a recibirme en Cambridge, trabajé de noche en una propuesta de entrevista que con mucho cuidado había preparado en Buenos Aires. Por supuesto, después de abordar el tren en la estación Victoria, busqué esas páginas con el fin de repasar las preguntas una vez más, pero las había dejado en el hotel. Para reconstruir mis notas, comentarios y preguntas, usé los márgenes de Punto de Vista, la revista que entonces publicábamos en Buenos Aires. No hace falta decir que estaba muy nerviosa; había leído todo Raymond Williams excepto El campo y la ciudad, que no se conseguía en Buenos Aires y es hoy el libro que prefiero (Williams me lo regaló esa misma tarde). Había leído Cultura y sociedad, La larga revolución y Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence. Me había preparado. No era tan joven, y estaba acostumbrada a discutir con maestros mayores y más prestigiosos. Pero Williams era un caso especial: no me preocupaba la impresión que yo le podía producir, porque sabía que iba a desaparecer de su mente en el momento en que la visita terminara. Lo que más temía era conocer a un hombre que pudiera decepcionarme. Tal vez solo una pequeña desilusión. Es posible una visión bastante distante de un académico o un erudito, pero Williams debía ser algo diferente y, al mismo tiempo, estaba segura de que él sabía poco de América Latina y que ese hecho podía plantear un obstáculo intangible. Temía que no le interesaran mis preguntas.

Cuando llegué a Jesus College, llovía. Mi ansiedad me había traído demasiado pronto y debí caminar durante media hora, sin mirar nada. Solo me repetía que, finalmente, esto era Cambridge; que Virginia Woolf había criticado todos los colleges porque, en su época, solo admitían hombres; que, después de todo, venía de la Argentina y nadie esperaba mucho de una nativa de un país tan distante. A las 3 de la tarde, toqué su puerta. A las 5.30, la entrevista había terminado. No recuerdo el camino de regreso a la estación ni la espera del tren ni la llegada a Londres. El día se había dividido en dos secciones: puedo recordar todo hasta el momento en que Williams abrió la puerta de su oficina, muy vagamente las dos horas y treinta minutos que estuve allí, nada de lo que pasó después. La parte importante del día, la entrevista, permanece como una voz y una actitud física amistosa. No puedo oírme a mí misma en la cinta donde se grabó la entrevista. Apenas recuerdo que, cuando terminó, Williams hizo un par de preguntas sobre mi país que traté de responder describiendo la estructura social, la tradición cultural, las dimensiones populares de nuestra cultura: un lío de información hipercodificada sobre la Argentina.

Dos meses más tarde, publiqué la entrevista en Punto de Vista, pero no le envié un ejemplar. Quería dárselo yo misma. Como él no leía español, el acto de recibir la copia por correo sería apenas la afirmación de que no había perdido por completo una tarde de primavera con una lunática de América Latina. Reservé para una futura reunión la entrega de la entrevista publicada. En 1981, visité de nuevo a Williams con el ejemplar donde se había publicado la entrevista. Me dijo una vez más que no leía español; hablamos de Italia y Francia. Le pregunté por qué la noción de "estructura de sentimiento" había desaparecido de su libro Cultura y sociedad, y respondió que estaba cansado de que lo desafiaran con la imprecisión de ese concepto.

Las cosas habían cambiado en mi país durante los dos años transcurridos entre la primera entrevista y aquel día, también lluvioso, de primavera. Me sentía más segura sobre mi futuro, mis planes y las posibilidades de una reconstrucción de la cultura argentina. Estaba convencida de que la dictadura llegaría a su fin y de que nosotros íbamos a ocupar un espacio en la cultura del país, porque nuestros años de parias políticos, exiliados u organizadores clandestinos empezaban a desvanecerse en la transición. Las cosas no estaban tan cerca ni tan fácil; pero mi sentimiento era correcto, y traté de transmitirlo a Raymond Williams y su esposa, a quien él había invitado a nuestro encuentro, seguramente para que conociera a esa extraña visitante de tierras lejanas.

Nunca volví a verlo, pero menos de tres años después, yo enseñaba Raymond Williams en la Universidad de Buenos Aires, y todo el

mundo sabía allí que éramos williamsianos, gente que estaba cambiando las formas de considerar nuestra historia cultural y leer nuestra literatura. Meses más tarde, en Nueva York, Jean Franco destacó el hecho de que fuimos los primeros latinoamericanos que leyeron, escribieron y publicaron sobre Williams. Por mi parte, estaba perpleja, y eso me hizo pensar en la lectura argentina de la teoría cultural. Ese rompecabezas no está completamente resuelto, pero empecé a buscar las razones de nuestro williamsianismo.

La primera vez que oí hablar de Williams fue alrededor de 1973. Una editorial en Buenos Aires había recibido una opción para publicar Cultura y sociedad. El libro no fue traducido entonces, pero un ejemplar llegó a nuestras manos. Vivimos el impacto de encontrar lo que estábamos buscando, sin saber de qué se trataba, incluso sin notar que estábamos buscando algo diferente de lo que teníamos.

¿Qué teníamos? Jóvenes intelectuales de la izquierda, vivíamos en el clima cultural de fin de los años sesenta y principios de los setenta. Eso significa estructuralismo francés, marxismo althusseriano, Foucault, la crisis de las disciplinas históricas y la crítica de nociones como la historia y el sujeto. El clima era radical en la política y en la teoría: eso significaba la adopción de versiones extremas del estructuralismo y la semiótica estructural, el imperio del texto y la muerte del autor. Se despreciaban las críticas histórica, sociológica y biográfica como formas de ideología burguesa y restos vulgares de perspectivas humanistas. La versión británica de ese clima de ideas fueron Criticism and Ideology y Marxismo y crítica literaria, ambos de Terry Eagleton. La revista francesa Communications era la Sagrada Escritura de esa época: la literatura y las artes leídas y enseñadas a través del aparato formalista, que prohibía cualquier remisión a contenidos, personajes o lectura temática. Tel Quel ofrecía la versión de vanguardia. En la Argentina, la conexión francesa era poderosa, no en las universidades, que después del golpe de Estado de 1966 habían caído en manos de sectores muy arcaicos, sino en el campo intelectual donde se desarrollaban las principales tendencias de la crítica literaria. Kristeva presentaba Bajtín al público europeo, aunque sus libros fueron traducidos por primera vez en los Estados Unidos (donde no circularon ampliamente antes de la versión francesa) y en Italia. De hecho, se hacía una lectura formalista de Bajtín, porque la semiótica estructural todavía gozaba de buena salud a principios de los años setenta. La ola estructuralista en la crítica literaria coincidió muy bien con el marxismo althusseriano en un producto que en París se llamó la sociocrítica, cuyos promotores, con una o dos excepciones, han sido sabiamente olvidados hoy. El sociocriticismo fue, en realidad, una amplia traducción del marxismo althusseriano a la crítica literaria.

La importancia de Althusser como marxista estaba en su cumbre. Había separado la ideología de la ciencia y la teoría revolucionaria de un modo que aseguraba un lugar para los intelectuales en la política revolucionaria y, al mismo tiempo, menoscababa la experiencia y la práctica como fuentes de política; la experiencia se pensaba solo como una forma material de ideología, una forma cotidiana de la falsedad. Ningún conocimiento verdadero podía surgir de las prácticas sociales sin una ruptura epistemológica que del metal ideológico separara y purificara el oro científico. Como no se podía confiar en la experiencia para construir una descripción científica del mundo social y una estrategia teórica para la revolución, los temas sociales ya no eran los protagonistas de la historia; la pasada centralidad del sujeto era la sugerencia más vil de la ideología burguesa: a saber, el humanismo.

Esta crítica radical a la experiencia como fundamento del conocimiento o de la acción política iba en paralelo a la de otra dimensión de la ideología: el historicismo. En una epistemología fundada sobre una coupure, no había lugar para una perspectiva histórica sobre la cultura y la política cultural. El marxismo estructuralista erradicó una idea de la historia como proceso de continuidades y perturbaciones, que aseguraba identidades aunque no siempre resultaran de acontecimientos anteriores. La diacronía, es decir, la sucesión de capas radicalmente escindidas por la temporalidad, tomó el lugar de nociones como proceso y continuidad. E. P. Thompson abrió el debate más irónico e inteligente con Althusser sobre este y otros puntos; pero eso sucedió a finales de los años setenta, mientras que el período que estoy tratando de presentar es la primera parte de esa década.

La otra poderosa influencia ideológica fue, sin duda, Foucault. Su lectura del pasado, en términos del saber como forma del poder y de las prácticas de la ciencia como estrategias para la imposición de un grupo sobre otros, tuvo un efecto fuerte y persuasivo en la mentalidad de los jóvenes estudiosos de izquierda que no sentían inclinación por el reformismo y, al mismo tiempo, querían someterse a la validación ideológica de la política: nada mejor que superar a la academia con la idea de que el discurso del conocimiento era el discurso del poder. La ética y la política, aunque según las perspectivas de Foucault no están unidas, recuperaron una atractiva unificación discursiva. Por supuesto, lo que no se podía ver con ese enfoque era la importancia del conocimiento para los sectores populares, a saber, la dimensión sociocultural que había interesado a Gramsci y a Raymond Williams.

Puede parecer inmotivado en este recorrido, pero quiero introducir ahora la situación en la Argentina después del golpe de Estado de

1976. Jóvenes intelectuales de izquierda sufrieron la represión total, la muerte, la prisión, el exilio o la clandestinidad. Cualquiera que haya sido el destino elegido o impuesto, aquellos que tuvieron la suerte de seguir trabajando comenzaron un proceso de crítica y autocrítica de aquellas nociones anteriores de cultura y política, porque las tácticas que de alguna manera sugerían esas nociones habían sido derrotadas y había sido probado su error.

Y aquí entra Raymond Williams. Stuart Hall escribió que la distinción entre política y cultura es, para Williams, irrelevante. En cambio, los jóvenes intelectuales izquierdistas de la primera parte de los años setenta definieron una fuerte subordinación (mucho más fuerte que lo que la hegemonía transmite) de la cultura a la política, de la experiencia a la teoría, del mundo popular a los partidos organizados según un modelo leninista. Carlos Altamirano, estudioso de izquierda, encontró aquel viejo ejemplar de Cultura y sociedad y logró obtener uno de La larga revolución. Esos libros señalaban muchos problemas, pero dos llamaron nuestra atención de inmediato: las relaciones complicadas entre los sectores populares y la élite; y las igualmente complejas entre el ideal de una common culture y las divisiones sociales de una cultura histórica. Es probable que no hayamos hecho una lectura exacta de ambos libros, pero no tengo ninguna duda de que sugirieron esos temas en el curso de nuestra lectura y que, por eso, nos interesamos en Williams, que daba respuestas menos esquemáticas a nuestras preguntas.

Los primeros párrafos de la introducción a Cultura y sociedad nos dieron mucho que pensar. Se refieren al significado de cinco palabras ("industria", "democracia", "clase", "arte" y "cultura"), que Williams consideraba "palabras clave" con las que sería posible trazar un mapa de los cambios de vida y pensamiento en la Inglaterra moderna. Estas palabras definen también un área de experiencia, que cambió a lo largo de dos siglos. La historia semántica, que Williams emprendió brillantemente algunos años después en Palabras clave, nos interesó en especial como perspectiva metodológica. Tenía la ventaja de combinar un análisis cercano con una perspectiva histórica, y nos sugirió, para el caso argentino, nuestras propias palabras clave. Por ejemplo: "gaucho", "gringo", "criollo", "bárbaro", "inmigrante", que formaron una secuencia que se extendió, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, según procesos de resemantización que permitían traducir nuestras propias preguntas sobre la formación cultural argentina. Estudiamos también el papel cambiante de las palabras "literatura", "política" y "periodismo", y el modo en que su significado se apartó del europeo, inventando una relación específica con la palabra "política" y la praxis política. Nuestro análisis de la transformación del intelectual, el escritor y el político en la historia cultural argentina tiene muchas deudas con La

larga revolución y Cultura y sociedad.

Y ahí estaba ese otro concepto exótico que Williams introdujo: la experiencia vivida. La idea misma de la experiencia había sido expulsada de nuestro vocabulario por el estructuralismo y el marxismo estructuralista. La experiencia era el ámbito del materialismo vulgar, del sujeto y la falacia biográfica, de la ideología (de hecho, la ideología y la experiencia nos remitían inevitablemente a la falsa conciencia en contraposición con la teoría). La noción de experiencia era ideológica, porque presuponía sujetos que tenían experiencias, clases sociales que tenían experiencias y podían modificarlas o ser modificadas por ellas. Williams ofreció una idea de experiencia que estaba vinculada a otra noción que parece contradecir al estructuralismo: la conciencia práctica, que da la sensación de aludir, al mismo tiempo, a nuestras creencias y a nuestra lógica.

Como estructura de sentimiento, la conciencia práctica tiene un dejo de oxímoron. De hecho, es difícil de definir, pero, al igual que estructura de sentimiento, apunta a estados de conciencia que parecen inarticulados, incompletos, heterogéneos, incluso contradictorios o inconsistentes si se miden respecto de los sistemas abstractos y generales. Aprendimos (y fue un difícil proceso de cambio en creencias profundamente arraigadas en el espacio de la ideología francesa) que no siempre es posible asimilar como equivalentes las formas prácticas de conciencia social con un sistema formal y articulado de ideas y creencias. Aprendimos que la conciencia práctica es, sobre todo, una producción histórica, y que sus rasgos son la contradicción y la heterogeneidad. El cambio social y cultural es posible porque la conciencia y la experiencia prácticas a veces pueden anular o debilitar la reproducción social y económica del orden existente. De hecho, la noción de experiencia contradice el determinismo social y enfatiza la presencia de sujetos históricos; critica concepciones de la sociedad basadas en la reproducción que no tienen en cuenta las formas en que las sociedades cambian ni la modalidad de aparición de lo nuevo en las dimensiones cultural y práctica. Y Williams nos alertaba contra lo que puede ser etiquetado como reproductivismo social.

Contra el determinismo, Williams acuñó una noción de cultura concebida no como producto derivado del orden social que se constituye en otra escena, fuera de la cultura, sino como un sistema significante que está presente en todas las formas de la praxis. Una de las hipótesis centrales de su trabajo es la imposibilidad de separar las estructuras: la política, las artes, la economía, la familia y la organización de género forman parte de un continuo material y social.

Además, la producción de significados es, para él, uno de los procesos centrales de la institución de la sociedad, que vincula las ideas y la vida material. Perry Anderson señaló que

la generalización de este uso del término [“cultura”] caracterizó a la izquierda en los años cincuenta y fue responsable de algunos enfoques importantes sobre la sociedad británica: este fue el momento de The Uses of Literacy [La cultura obrera en la sociedad de masas] de Richard Hoggart.[79]

Curiosamente, en esta historia bastante detallada de la recepción de Williams en la Argentina, debo añadir que leímos a Hoggart al mismo tiempo. La cultura obrera en la sociedad de masas trajo nuevas formas de considerar la cultura popular y, aunque sentimos que los británicos podían describir una cultura de clase trabajadora que era difícil de encontrar, con rasgos tan distintivos, en nuestro país, el libro de Hoggart y el tono muy personal de su escritura pertenecían, para nosotros, a la misma familia ideológica que Williams. Hoggart, además, tuvo la ventaja de ser traducido y presentado al público francés por Bourdieu y Passeron en su famosa serie “Le sens commun” del prestigioso sello Minuit.

La noción de estructura de sentimiento, debatida tantas veces, es una clave para el análisis cultural de Williams, que la definió como una “hipótesis cultural” que se hacía cargo de la doble dimensión de las prácticas simbólicas: la producción de los tonos distintivos de un período, tonos que en la Edad Moderna forman parte del continuo establecido entre las élites y los sectores populares; y el hecho de que cada fracción cultural y social posee sus propias tendencias. En palabras de Williams, la estructura de sentimiento está firmemente definida, pero su acción es más convincente en las regiones menos visibles de nuestra práctica; de algún modo, también es resultado de la interacción de todos los elementos culturales de un período. Además, Williams utilizó la estructura de sentimiento para definir la aparición de nuevos elementos y rasgos; en este sentido, existe una estructura de sentimiento como configuración vagamente definida hasta que se reconoce y acepta como ideología o práctica. La sistematización de los elementos emergentes elimina la estructura de sentimiento.

Pero, en ambos sentidos, la estructura de sentimiento se transmite por ciertos patrones semánticos. Williams encontró hermosos ejemplos en la literatura: la creencia de que la sociedad es algo que se puede

entender y representar produjo el típico primero y último capítulo de la novela del siglo XIX; la creencia de que hombres y mujeres tejen vínculos orgánicos con la sociedad, que no deambulan sin sentido por el mundo, moldeó la forma de los personajes en esa misma literatura. La estructura de sentimiento nos ayudó a definir lo que más tarde Hayden White describió como "imaginación histórica", cuyos diferentes patrones incluyen un tipo de causalidad, una definición de agentes históricos y la elección de tropos para reconstruir la realidad presente o pasada.

Nosotros, para volver al caso argentino, descubrimos (después de leer El campo y la ciudad) cuán profundamente una estructura de sentimiento como el ruralismo moldeó nuestra cultura no solo en aquellos autores ya reconocidos como ruralistas, sino en escritores y artistas que nunca hablaron del país pero que vivieron en una estructura de sentimiento fuertemente impregnada de valores y actitudes rurales. Cuando Stuart Hall plantea la pregunta sobre qué constituye la unidad de la "tradición" estudiada por Williams, responde con una definición exacta del efecto unificador de la estructura de sentimiento: "Ciertamente no es una unidad de posiciones adoptadas por los escritores que la componen [la tradición]. Más bien, es la unidad de una pregunta correcta sobre valores y la prioridad dada a la complejidad de una respuesta articulada con la experiencia".

El ruralismo fue para nosotros un caso, un punto de vista del que surgió la cultura argentina en el siglo XIX y principios del XX. Pero, de hecho, estábamos buscando las principales pistas de esta cultura, porque pensábamos que la lectura de la tradición literaria argentina podría ayudarnos a centrarnos en los problemas políticos e ideológicos contemporáneos, a saber, los problemas que planteaba la derrota de las fuerzas democráticas y de izquierda por parte de los militares en 1976. Después de Williams, repetimos lo que años más tarde Hall afirmó que este había hecho: procedimos hacia la política oblicuamente, a través del "desplazamiento" de la cultura.

Al fin, la estructura de sentimiento era la hipótesis que podría reorganizar una conceptualización de la cultura en términos de cultura vivida y no solo, o básicamente, en términos de sistemas semióticos. La estructura de sentimiento se relacionaba profundamente con el concepto williamsiano de conciencia práctica, que, en sí mismo, abría un debate con las nociones más abstractas sobre los sujetos sociales que había impuesto el estructuralismo en las ciencias sociales y, también, en el pensamiento socialista. A través de la estructura de sentimiento, encontramos el camino de regreso a la experiencia y nos instalamos para mirar de nuevo aquellos elementos

no del todo formalizados que siempre están presentes en las prácticas políticas o artísticas.

Al hacerlo, un capítulo particularmente esclarecedor de Marxismo y literatura (que es la teoría de Williams más formalizada y sistemática sobre la cultura) nos ofreció una clave para el análisis histórico de los escenarios culturales siempre heterogéneos. Esta clave podría resumirse en cuatro adjetivos: "emergente", "residual", "dominante" y "arcaico", que se pueden aplicar a objetos, discursos o prácticas. Por medio de estas cualidades históricas, Williams buscó señalar el carácter complejo de cualquier práctica que es resultado de la red formada por elementos que surgen de diferentes temporalidades.

Tony Pinkney ha señalado la coincidencia entre Williams y Ernst Bloch, que me parece particularmente esclarecedora (mucho más que el paralelismo con Lukács, que no resulta convincente). La idea de Bloch de la acronicidad de la sincronía sugiere que en una formación social es inútil e imposible reducir las heterogeneidades. La tarea del análisis cultural y de la historia cultural es reconocer la coexistencia de elementos de diferente origen que surgen de distintos espacios sociales y muestran lo que Bloch llamó "ayer vivo", definido por Williams como "residual", es decir, algo que pertenece al pasado pero todavía es activo en el presente; y lo que Bloch describió como una categoría marxista fundamental, el "todavía no", que Williams encontró en los elementos emergentes que contradicen la hegemonía cultural presente y anuncian el futuro.

Notamos que las nociones de emergente, residual y dominante pueden aplicarse a la interpretación del problema de la heterogeneidad, que siempre ha sido un punto polémico en la crítica literaria y cultural. Marx y Engels tocaron este problema al señalar que el legitimismo de Balzac no había sido un obstáculo para su visión desafiante de la sociedad francesa durante la Restauración. Gran parte del debate literario marxista se movió alrededor de esta cuestión, que también absorbió a Lukács y encontró respuestas tardías durante los años sesenta en el ensayo de Pierre Macherey sobre Balzac.

Sin enfatizarlo, Williams, con esas cuatro nociones, llegó a una nueva descripción del problema y produjo una nueva hipótesis sobre la heterogeneidad de los artefactos literarios y culturales. Si Pinkney remonta estas nociones a Bloch, busquemos también otras coincidencias. De hecho, debido a la duradera influencia de Gramsci en una fracción de marxistas argentinos, encontramos que Williams podía ser leído en relación con el pensador italiano. Tanto la importancia de la noción de hegemonía como la centralidad de la

cultura en la configuración de las sociedades y en las estrategias de dominación social, más el papel fundamental asignado a la experiencia no en contraposición a la teoría (no como falsedad, sino como la dimensión vivida que podría reformarse y que, sobre todo, podría producir cambios) nos permitieron explorar una lectura gramsciana de Williams. Había un acento común entre ambos pensadores, y estoy bastante segura de que Gramsci es el marxista continental más cercano a un Williams concebido como socialista británico.

Además, Williams, como Gramsci, había buscado en la cultura popular no solo formas degradadas de la cultura de élite. Analizó la cultura popular para encontrar valores y elementos que pudieran formar la base de una nueva hegemonía y combinar con la élite y las tradiciones alfabetizadas. Gramsci había planteado preguntas inteligentes sobre la popularidad del feuilleton romántico, mientras exploraba dispositivos y estrategias para la creación de una cultura común, una cultura democrática que encontró en Francia, no en Italia. Williams tuvo la idea de comunicar diferentes niveles culturales (de ahí la cuidadosa consideración que dio a los medios de comunicación de masas y a la industria cultural). Ambos pensaban que la cultura, no solo en un amplio sentido antropológico, sino también la cultura como las artes, era un momento inevitable de la reforma progresiva de la sociedad. Ambos entendieron que la hegemonía política y social necesitaba construir consensos que se plasmaran en temas culturales, discursos y prácticas; ambos pensaban que el albedrío de los intelectuales (intelectuales orgánicos, según la fórmula de Gramsci) era imprescindible para la fundación de una nueva sociedad. Ni Gramsci ni Williams colocaron la cultura en un nivel secundario; ni Gramsci ni Williams consideraron la cultura como una superestructura determinada por la base económica. Por el contrario, ambos buscaron nuevas formas de pensar las relaciones entre la cultura y la estructura social.

En este sentido, el materialismo cultural de Williams fue más lejos cuando señaló la imposibilidad de separar la cultura vivida de la experiencia vivida de la sociedad, la producción y la reproducción de bienes, la vida y las relaciones sociales. El materialismo cultural fue la expresión que Williams prefirió para definir su perspectiva; la palabra "materialismo" no recuperó un significado filosófico (según el debate dualista entre materialistas e idealistas), sino uno sociológico: la dimensión simbólica de nuestro mundo está impregnada de artefactos materiales que se pueden leer culturalmente (como él mismo hace en El campo y la ciudad). El interés de Williams en las instituciones y en lo que llamó "formaciones" está relacionado con su idea material de la cultura, en el sentido de que todo hecho cultural se basa en las relaciones sociales, pero no está determinado por ellas; se basa en un sistema de producción y circulación que, sin embargo, no lo

determina. Por otro lado, las relaciones sociales y los sistemas de producción y circulación son artefactos culturales, rituales, hábitos, formas de organizar el mundo material.

Regreso a la lectura argentina de Williams. Si bien éramos conscientes de la circularidad de su materialismo cultural (algo que han señalado Stuart Hall y también otros críticos menos comprensivos), creímos que era esta relación entrelazada la que nos permitía pensar de nuevo el papel y las posibilidades de la acción de los intelectuales en nuestra sociedad, algo bastante importante desde dos puntos de vista. Por un lado, podíamos considerar los vínculos entre la política y la cultura en la formación histórica de nuestro país (vínculos que eran fundamentales en el siglo XIX) y en la transformación de la esfera pública. Por otro lado, queríamos pensar nuestro propio papel en la situación de esos años setenta. Vivíamos bajo una dictadura militar que proscribía toda forma de acción política. Poco antes, habíamos considerado la cultura como secundaria en lo que respecta a la política. Pero, en esos años setenta, pudimos trazar estrategias intelectuales que pudieran adquirir un valor político. Sé muy bien que Williams no estaba pensando en el tipo especial de los Estados autoritarios que a menudo encontramos en América Latina. Sin embargo, su forma de reconsiderar la cultura podía aplicarse a diferentes tipos de sociedades.

Un aspecto más, antes de finalizar este largo camino de Williams en la Argentina. Los años setenta fueron marcados por la crisis del marxismo y la consideración crítica de los regímenes construidos en Europa del Este. Participamos en ese impulso que, por supuesto, tenía muchos peligros y un gran desafío: ¿cómo preservar nuestros valores socialistas en vista de los regímenes autoritarios que se habían erigido en su nombre; cómo evitar el escepticismo político y considerar nuestra tradición críticamente, sin caer en un escepticismo inerte con respecto a las posibilidades del cambio? En el comienzo del nuevo siglo, nos sentimos más críticos que Williams sobre Europa del Este y el socialismo real. Pero nos había transmitido su confianza en el futuro, que a veces nos faltaba.

Williams sostuvo siempre que los hombres y las mujeres pueden actuar para dar forma y cambiar las sociedades en las que viven; ningún retiro posmoderno de la esfera pública erosionaba esta confianza. En ese sentido, Williams pertenece al mundo de la modernidad, la historia y el cambio.

■

[79] P. Anderson, "Components of the national culture", New Left Review, I(50), julio-agosto de 1968 [ed. cast.: "Componentes de la cultura nacional", Pensamiento Crítico, 34-35, noviembre-diciembre de 1969, pp. 53-119].

W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis

[2001]

La primera pregunta es: ¿qué estoy leyendo? Después: ¿cómo está hecho lo que estoy leyendo? Los libros de W. G. Sebald obligan a esta doble interrogación.[80] Son obras extrañas. No diría enigmáticas, ni difíciles (en el sentido en que la literatura del siglo XX tiene obras difíciles y textos enigmáticos). Cuentan decenas, probablemente centenares, de historias cuyo estatuto oscila entre la autobiografía, las biografías, la crónica, los libros de viajes y curiosidades, el documento íntimo. ¿Cuánto hay de biográfico en Sebald? La pregunta sobre ese estatuto no se impone con la misma nitidez que las dos anteriores. Sus libros no exploran los límites entre ficción y biografía, sino que los vuelven irrelevantes.

Sebald probaba sus historias con fotografías que muestran personajes, objetos, manuscritos o lugares. Se podría sospechar de esos documentos, pero no hay demasiados motivos para pensar que Sebald no anduvo por esas playas desoladas, o que esas fotos de 1950 no son las de su pueblo ni las de su maestro. En las últimas décadas, la crítica ha desconfiado tan ferozmente de los textos, que es difícil descartar la idea (tan previsible como inevitable) de que Sebald nos habría tendido una trampa. Intuyo que Sebald desconcierta por otras razones.

Uno de los rasgos originales de Sebald es que se colocó más allá de la problemática crítica del último medio siglo. Escribía como si no hubiera sido tocado por los debates sobre la narración en primera persona, la autorrepresentación y la referencialidad (que Sebald, profesor de literatura, difícilmente haya podido pasar por alto). El recurso a la primera persona es constante. Sebald (digamos "el narrador" por única vez) viaja, investiga in situ, describe lo que encuentra. Opina muy poco, generalmente cuando quiere registrar el modo en que se pierde de ver lo que debería haber visto antes, las cosas que se le pasaron por alto y a las cuales debe volver, obligado por una vieja distracción. No opina del modo en que lo hace un viajero como Naipaul, con esa voz imposible de no ser escuchada

en sus equivocaciones de extranjero que visita el mundo; pero tampoco opina como lo hace Saer en El río sin orillas, para establecer posición sobre algunos hechos sobre los que esa posición no debe callarse (como la dictadura militar). Sebald traza diagonales que llevan al pasado nazi de Alemania, las persecuciones y el Holocausto, contando historias tan mínimas y desgarradoras que son suficientes y expulsan el comentario o la invectiva. Junto con Claudio Magris, otro extraño de la literatura europea, Sebald fue un humanista que nunca se consideró obligado a decirlo.

Escribo la palabra "humanista" y me doy cuenta de que ella es también una palabra extraña a nuestro vocabulario ideológico. Fue estigmatizada en los años sesenta y nunca volvimos a usarla, excepto en su acepción histórica. Hay algo en Sebald que conduce hacia esa vieja palabra sin crédito.

Los títulos de Sebald presentan un pasaje, un movimiento, una inestabilidad. Esto es bien evidente en el caso de Vértigo y Los emigrados. El más poético, Los anillos de Saturno, se explica en el epígrafe: los anillos de Saturno son helados fragmentos de lunas destruidas al acercarse demasiado al planeta. Sebald camina, caminan sus personajes, viajan aquellos que escribieron memorias que Sebald lee y vuelve a contar. El mundo no está hecho de localidades, sino de los espacios entre localidades (incluso cuando una localidad lo es en sentido fuerte, como la aldea alemana donde se crio el escritor, de ella algunos se van y otros son expulsados). Los personajes pueden añorar su localidad, pero un nuevo afincamiento es imposible. Sebald mismo fue un desplazado: un profesor alemán que vivió en Inglaterra enseñando literatura europea; director, por varios años, de un centro de estudios sobre la traducción literaria. Se podría decir: una vida que trató de adecuarse a su literatura, previendo lo que esta sería, preparándola (empezó a escribir después de los 40 años).

Ante todo, como Werner Herzog, Sebald es un caminante. Esta forma "artesanal" de desplazarse en el espacio (aunque, claro está, a veces el avión o el barco son inevitables) lo diferencia de los viajeros literarios contemporáneos, que deben irse muy lejos en busca de lo exótico: Bruce Chatwin, V. S. Naipaul. Más bien, a la manera de Magris en Microcosmos, revisa territorios que pueden recorrerse en pocos días. El caminante Sebald encuentra, en la marcha, un ritmo, una indispensable lentitud, y, sobre todo, una óptica apropiada para percibir las cosas y las personas como si no fueran extranjeras: de a poco, en silencio, tratando de que la llegada pase desapercibida.

* * *

Sebald es un maestro del discurso referido. Probablemente esta sea la clave, desde la primera página de su primer libro: Vértigo. Allí sigue a Stendhal, enrolado en el ejército napoleónico, en la campaña de Italia: primera guerra y primeros amores. Luego refiere algunas relaciones sentimentales que Stendhal incluye en De l'amour. En los párrafos finales, lo ve caer, víctima de una apoplejía, en una calle de París. El arco de una vida contada nuevamente, sin otras fuentes que las que da Stendhal mismo. Quien no lo haya leído se preguntará: ¿cómo esto parece de una originalidad tan fuerte? Es la misma pregunta que me hago después de haberlo leído. Sebald o el arte de la paráfrasis.

El último capítulo de este primer libro cuenta la visita de Sebald, por primera vez desde que se fue, a la aldea alemana donde pasó su infancia. Después de atravesar bosques y montañas durante un día entero, llega a un lugar que es conocido y desconocido a la vez. Como en un atlas histórico (pero de una historia autobiográfica y mínima), los lugares se recuperan superpuestos con otras edificaciones, con las reformas o los estragos materiales causados por la decadencia de sus ocupantes. Lo que se busca aparece desfasado, corrido, borroneado, corregido.

Esa suerte de asincronía en el espacio produce un melancólico relato, todo pérdida. Pero también produce un efecto hipnótico (el placer de que a uno le cuenten historias, el placer arcaico de la noticia sobre desconocidos, seres comunes, quizás, pero curiosos o intrigantes por la distancia). A su vez, el discurso referido de Sebald, que cuenta lo que a él le contaron o lo que ha leído, se sostiene en el interés absorbente que pone de manifiesto por las historias de otros. En realidad, todas esas historias son capítulos potenciales de una historia propia, cuya combinación es imposible. La historia propia queda siempre incompleta mientras que las historias ajenas se extienden sobre los recuerdos de Sebald reclamando un lugar y un desenlace. Como si dijeran: nosotras somos más interesantes.

El movimiento es más o menos así: Sebald parte hacia algún lado, en el espacio, o hacia atrás, hacia un momento del pasado. Enseguida, lo desvía un texto, un objeto, un paisaje o una casa, una noticia en el diario o un libro encontrado por casualidad. La narración comenzada no se interrumpe (porque el corte neto de una interrupción no está nunca en la prosa de Sebald), sino que empalma con otra, y esa otra

(cuando tropieza contra un nuevo objeto), con la siguiente.

No se trata de un efecto de "cajas chinas", en que la primera narración es marco de la segunda, la segunda de la tercera y así sucesivamente. Más bien, el efecto es el del fundido de una imagen en otra. Muchas veces el pasaje se produce en el medio de un párrafo, pero sin ninguna indicación fuerte que subraye el inicio de la nueva historia. Sebald no marca sus procedimientos, no incluye señales que los muestren, tampoco los disimula. Sin énfasis sintáctico, las historias se suceden fundiéndose. Si, eventualmente, se vuelve a una historia-marco (como lo es la caminata por la costa inglesa de Los anillos de Saturno), se trata de largas interpolaciones antes que de un sistema de historias imbricadas.

Esta renuencia a utilizar procedimientos sintácticos muy evidentes o espectaculares no les da a los relatos un encadenamiento más sencillo. Por el contrario, en el pasaje por fundido de un relato a otro, el lector sufre la ansiedad de no saber cuándo esa historia, en la que ha comprometido su interés, va a confluir en otra proponiéndole como final su desaparición. No hay ninguna garantía de que un personaje interesantísimo no sea abandonado cuando aparezca un objeto, una fotografía o un paisaje que sea más interesante.

Sin embargo, estamos lejos de afirmar que estas historias son fragmentarias. A su manera, se cuentan enteramente: auge y decadencia de la pesca de arenque en un puerto del Mar del Norte; la Rebelión Taiping; un episodio sentimental en la vida de Chateaubriand o un viaje de Kafka; la curiosa historia de un emigrado alemán a los Estados Unidos, desde los años veinte hasta su muerte; las de un maestro judío, la familia de unos vecinos en la aldea de W. o un pintor alemán en Mánchester. Sebald es un maestro en descubrir lo "novelesco" en vidas o escritos ajenos. Estas narraciones llevan dentro otros relatos más breves, o, a veces, solo largas descripciones de paisajes, de un cuadro, del detalle de un fresco en una iglesia (y, a veces, el viaje para llegar a esa iglesia es otra historia).

El fundido de las narraciones produce un efecto de nivelación: los vecinos de aldea conocidos en la infancia son tan interesantes como un pintor excéntrico o un jardinero inglés, viejo y solitario. Todas estas vidas, tan diferentes en su cualidad "novelesca", producen relato, y quien escribe está interesado en todas ellas por igual. La materia puede ser remota o cercana, trivial, excepcional o directamente increíble. Esta nivelación es, diríamos, una cualidad humanística de los libros de Sebald, que mira todo con la misma intensidad.

Quien no haya leído a Sebald podría pensar que la nivelación produce un

efecto de ausencia de cualidades (desde un punto de vista ideológico) y de monotonía (narrativa). Eso no sucede nunca, y habría que preguntarse por qué. Algunas historias tienen personajes raros, marginales o extravagantes; otras simplemente eligen personajes "normales" que, después de ser mirados muy de cerca, muestran una grieta, aquello que constituye su originalidad o su misterio. Pero, más allá de estas cualidades, la perspectiva de Sebald, en la que se cruzan la distancia y la compasión, instala un pathos que termina por alcanzar a todos los que entran en su relato. La literatura de Sebald es melancólica.

* * *

Por el pathos, Sebald fue un escritor extraño a la constelación contemporánea. Sus tres libros carecen de cualquier dimensión paródica, incluso en las formas más débiles. Sin duda, esto le da a su prosa ese aire compacto y sólido, grave, denso (no encuentro otro adjetivo), que sus críticos, para empezar, Susan Sontag, llamaron, con admiración, "sublime". Es ajeno también a cualquier perspectiva satírica (como la de Bernhard, por ejemplo, escritor a quien Sebald admiraba). Por último, permanece intocado por las materias que, de la cultura popular mediática y la industria cultural, pasaron a la literatura.

En todos estos aspectos, Sebald parece particularmente inactual. Trabaja solo con materiales de su experiencia y con libros, imágenes y representaciones que no han pasado por el filtro audiovisual. Naturalmente, incluye recortes de diarios, pero, convengamos, un recorte de algo escrito hace décadas está bien lejos de la cita a los estilos y los personajes de los medios contemporáneos. Con ese mundo, Sebald no mantiene distancia, sino que opera como si no existiera. Por otra parte, sus historias tienen su comienzo y, muchas veces, también su desenlace en una etapa previa a la de la massmediatización, la cultura audiovisual, globalizada o como se la llame. Por lo general, son historias extraídas de la literatura, de libros encontrados en bibliotecas o de sus recuerdos. De ninguno de los tres lugares, Sebald toma impulso para pensar el último avatar cultural de Occidente.

Sebald fue un extraordinario testigo de las ruinas de la modernidad, que le resultaban más interesantes que los desechos culturales de la

posmodernidad. Su visión de las ruinas del siglo XX lo conduce directamente a lugares que se han vuelto tétricos. Recorre la costa inglesa buscando la marca de una destitución de lo objetivo, de una expulsión de las cosas respecto del mundo humano al cual pertenecieron. Las ruinas de Sebald carecen de una belleza nostalgiosa, como las ruinas medievales que el romanticismo descubría o inventaba. Son ruinas de la civilización industrial, caídas en el desuso, que es lo peor que puede sucederle a un objeto que ha sido pensado con su función como eje de su forma.

El viaje por las costas inglesas sigue un itinerario entre viejos edificios abandonados, molinos, muelles, fábricas y pueblos de veraneo que la modernización de las costumbres turísticas arrojó hacia una decadencia irreversible. Los paisajes de Los anillos de Saturno son ruinosos. En eso Sebald retoma una línea romántica, a la que es sensible porque también es sensible al avatar contemporáneo de la Naturphilosophie en el ecologismo. Esto último, que podría irritar a más de un lector, se manifiesta sin embargo no como discurso programático, sino como interés concentrado en la muerte de un árbol, determinado con precisión, biográficamente unido al narrador.

Como las ruinas modernas, la naturaleza misma se está arruinando: las playas se destruyen, caen los acantilados, los médanos se desplazan y se convierten en montes de arena sin sentido en el paisaje. Allí donde hombres y mujeres trabajaron, hoy se extiende una desolación que no es pintoresca, porque los restos todavía no han envejecido del todo y porque Sebald no los mira superficialmente, con la excitación de quien atribuye la belleza del pasado a cualquier cosa. Desolación y abandono: Sebald rescata ese paisaje sin estetizarlo. Arqueologías de la modernidad: una vez más, un alemán toma, como Walter Benjamin, este camino.

En ese paisaje se alzan también los restos del capricho y la extravagancia. En Los anillos de Saturno, el castillo de Somerleyton, un palacio de cristal donde la tecnología sirvió a la desmesura de un nuevo rico a mediados del siglo XIX, muestra su decadencia. Las marcas del tiempo, los incendios y la fragilidad material ofrecen a sus visitantes un disparatado bric-à-brac en declinación irreversible. En los jardines, una perdiz, una sola perdiz enjaulada, grita y corre, enloquecida por la soledad y el hambre. En la "orilla de la disolución y el silencioso olvido", los restos de una fantasía megalómana están rodeados por un parque cuya evolución, al contrario de los edificios, ha alcanzado su esplendor máximo. El jardinero de ese parque le cuenta a Sebald que toda su vida quedó marcada por otra destrucción, la de Alemania por los bombardeos ingleses durante la Segunda Guerra Mundial, cuyos aviones podían verse, en los raids

nocturnos, desde el palacio. Como una especie de Paul Virilio espontáneo, el jardinero sabe todo de ese capítulo óptico y explosivo, aéreo y tecnológico, de la guerra.

Lo que acabo de resumir es un pasaje construido de manera típica por Sebald: primero una descripción de las glorias pasadas, las ocurrencias de un millonario ennoblecido, cuya historia también se relata brevemente; luego, el presente, con la llegada a una estación ferroviaria desierta y decadente, el camino que conducía al palacio en su época de esplendor y que hoy ya no transitan los turistas que llegan allí por la carretera; el palacio en su presuntuoso pasado, visto en un grabado de época que se incorpora al texto; enseguida, el palacio tal como se ofrece hoy a sus visitantes, lleno de objetos dispares, que no se corresponden entre sí, que antes formaron parte de una escenografía extravagante pero planificada y ahora se reagrupan sin método, aleatoriamente, como en un bazar. Por fin, dos notas punzantes que llevan hacia distintos puntos de fuga poéticos e ideológicos: la perdiz enloquecida y el jardinero obsesionado por la guerra. Cada una de estas esferas de narración o descripción se funde en la siguiente, como si la composición de todas ellas estuviera enlazada por el movimiento del paseante que, de a poco, de manera reflexiva, va deslizándose de un tiempo a otro.

Sebald establece capas de tiempo a través de descripciones espaciales: del siglo XIX al año 1992, cuando visita Somerleyton. En el espacio percibe el paso del tiempo. La temporalidad en el espacio y la temporalización del espacio no resultan del ejercicio del "recuerdo" (Sebald no siempre tiene "recuerdos" sobre los lugares que visita), sino de una reconstrucción "histórica". Sebald investiga los espacios; una de las señales de esa investigación es la inclusión de fotografías antiguas, pequeños documentos, recortes y manuscritos. Esa gráfica se imbrica en el texto como "prueba". Pero también se la podría pensar como un discurso del tiempo pasado que se hace presente: una fotografía antigua o un grabado son formas en que se nos ofrece el presente del pasado. Coexisten con fotografías actuales (en el caso de Somerleyton: un grabado del siglo XIX y una instantánea de la perdiz enloquecida). Sebald regresa desde una actualidad hacia un ayer, y reconstruye un ayer con lo que hoy se da a la percepción.

El movimiento de fundido es la forma de este programa reconstructivo. El procedimiento de las narraciones encadenadas presenta el flujo de la narración en el tiempo. Siempre una imagen o una historia empujan hacia otra, y esa otra, muchas veces, se inscribe en un tiempo diferente de la que la antecede. Así, el flujo del tiempo resulta de operaciones de visión en el espacio: visión de aquello más antiguo que el espacio ofrece en el presente.

Sin duda, este deslizamiento y fundido tiene un potencial interpretativo. No es difícil darse cuenta de que Sebald percibe la historia como decadencia. Es, sencillamente, un pesimista, pero no un cínico. En el horizonte de una decadencia, algunos valores, en sus formas mínimas, a veces casi imperceptibles, destellan en hombres secundarios: un jardinero, un bibliotecario de aldea, un cantinero, un médico medio loco, un maestro judío, un mucamo que se convierte en protector de su patrón. Sin embargo, el tono no es elegíaco, sino más fuerte y menos sentimental: patético, sombrío. No se trata de desear una vuelta al pasado, sino de señalar, en el presente, una dignidad que solo se encuentra en estos inadaptados, desubicados o voluntariamente marginales.

En Los emigrados, la muerte de Ambros Adelwarth, el mucamo que decide recluirse en un manicomio, es uno de estos momentos de alto patetismo. Un médico lo recuerda impecablemente vestido, esperando como una víctima autoelegida las sesiones de electroshock. Ambros no acepta aparecer en público sin el traje perfecto que había llevado toda su vida. En sus últimos días, debilitado por el electroshock al que se somete sin restricciones, solo cuando ha llegado el atardecer termina de anudarse la corbata y ajustarse la ropa que había comenzado a ponerse desde la mañana. Nada más que esa idea: un día entero dedicado a vestirse, para deshacer de inmediato lo logrado, pero habiendo conseguido afirmar una condición mínima de humanidad, la salvación de la dignidad en el vértigo de la locura.

Tres personajes, en las cuatro historias de Los emigrados, son judíos que debieron abandonar Alemania. Sebald no agrega una letra directa a la historia de la persecución, sino que registra sus efectos en los destinos de quienes debieron huir. Comparados con los muertos del Holocausto, el maestro de escuela, el pintor y el médico encontraron una suerte benévola. Sin embargo, en la inadaptación radical de estos tres emigrados, se adivina la sombra del antisemitismo percutiendo sobre identidades que han quedado, para siempre, como excepción, con sus manías inexplicables, sus preferencias contra el sentido común y sus inadecuaciones radicales.

Con una insistencia de la que no excluye episodios de su vida, Sebald registra las manías, esa forma idiolectal del temperamento. En las manías y los caprichos hay mucho que remite a una persistencia, a una voluntad de conservar, pese a todo, aquello que parece inexplicable pero que cada cual considera como constitutivamente propio. El valor de lo absurdo, de lo que no se somete a la costumbre ni al juicio común, enfatiza las particularidades frente a una realidad que carcome la posibilidad de la diferencia. Los personajes de Sebald están desajustados por exceso, por obsesión, por apatía o por angustia. Así son: una prueba de la dignidad y la extravagancia de lo humano. Sebald fue un moralista en una época de descrédito del moralismo.

Por fin, Austerlitz

Nosotros que nos fuimos y que nos encontramos, nosotros aquí bajo la estrella, nosotros los judíos, que caminamos, como Lenz, cruzando los montes, tú Gross y yo Klein, tú el locuaz, y yo el locuaz, con nuestros bastones, con nuestros nombres, nuestros nombres impronunciables, nosotros con nuestra sombra, la nuestra y la ajena, tú acá y yo acá: – yo, acá, yo; que puedo decirte todo esto, que podría habértelo dicho; que no te lo digo y no te lo dije. [...] Yo con el día, yo con los días, yo aquí y allá, yo quizás acompañado –¡ahora!– por el amor de quienes no fueron amados, yo en camino hacia mí, arriba.

Paul Celan, Conversación en la montaña

Fue la última novela, publicada el año de su muerte. Enfrentaba una apuesta de alto riesgo: el pathos de su literatura, por una parte, y el procedimiento de imbricación de sus historias, por la otra, habían llegado, por así decir, a su máxima intensidad, a su perfeccionamiento. Sobre todo el pathos: ¿sería posible sostener ese tono melancólico y severo? El pathos es el tono más adecuado para despeñarse; lo sublime es una altura desde donde por lo general es más posible caer que permanecer. La "alemanidad" romántica de Sebald es un tono desacostumbrado hoy, y sostenerlo, una audacia. Hoy sabemos que Austerlitz es una obra maestra y que Sebald ya no escribirá otra.

Austerlitz es el apellido del personaje de este libro: Jacques Austerlitz, un compuesto de nacionalidades. Nace en Praga en 1934. Su madre es una cantante de ópera, judía, y su padre, de quien no hereda el apellido, un ruso socialdemócrata emigrado; ambos enloquecidos por todo lo francés, y de esa pasión el nombre, Jacques. En 1939, su madre logra embarcarlo en el "tren de los niños", una caravana de chicos judíos que huyen del nazismo y son recibidos en diferentes casas de distintos lugares de Europa. A Austerlitz le toca Bala, un insignificante pueblo de Gales, y le toca allí, por razones que el desconocerá siempre, la familia de un pastor calvinista. Desde los 4 y hasta los 12 años cree que su nombre es Dafydd Elias y no tiene ningún otro recuerdo anterior a Gales, excepto la cara de una mujer que se inclina sobre la suya y la figura de un hombre con sombrero. Su nombre de origen le es sumariamente restituido, a los 12 años, por el director de una escuela que le indica que, en los exámenes que tiene que

pasar para ganar una beca, no debe escribir "Dafydd Elias" sino eso que le entrega escrito en un papel, sin otras explicaciones. Durante algún tiempo, sigue siendo Dafydd, incluso para sus profesores. Pero un día, su nombre, hasta entonces secreto, cobra sentido. En la clase de Historia Moderna, el profesor enseña las guerras napoleónicas y, naturalmente, llega el turno de la batalla de Austerlitz. Suspendido en esa coincidencia sorprendente, Austerlitz escribe un ensayo sobre Austerlitz que merece una entrevista privada con el profesor en su oficina. Felicitado e interrogado, el chico le revela su verdadero apellido. Para el profesor, un amable excéntrico, todo se recoloca y a partir de ese momento se encarga de Austerlitz, cuya vida hasta ahora miserable da un vuelco afortunado cuando ingresa en un college de Óxford.

De allí en más, Austerlitz será Austerlitz, pero de una forma sorda a toda historia de este siglo. Durante casi cuarenta años, evita cualquier información que pueda ligarlo a la persecución judía, el ghetto y el Holocausto. Su nombre es completamente plano, sin resonancias, excepto la imaginaria inscripción de un pasado napoleónico y tolstoiano, algo tan restallante como incomunicable con el presente. Sobre el nombre (que sabremos luego que es el de la madre), Austerlitz no quiere pensar ni saber. Historiador de la arquitectura, evita con cuidado cualquier objeto o suceso que pueda despertar una conexión con su nombre, al que durante varias décadas sigue atribuyendo solo esa coincidencia feliz con la gran batalla que decidió no solo el destino de Europa en el siglo XIX, sino el suyo en una mezquina escuela galesa en el XX. Austerlitz es puro sonido sin historia, o, más bien, con una sola historia que no le concierne.

Casi hasta los 60 años, Austerlitz no quiere saber. La empresa de no saber es casi tan difícil como la de la memoria. Imagínense un hombre, profesor en Londres, que viaja por casi toda Europa Occidental, que vive rodeado de libros, grabados, mapas, que toma fotografías de edificios a los que conoce como crítico e historiador; imagínense que ese hombre no quiere saber nada sobre su propio origen, al que desconoce por completo y sobre el que meticulosamente descarta cualquier recelo. Sin embargo, sospecha, porque de sus conocimientos ha excluido toda mención, toda lectura, toda sombra de lo alemán, y ha logrado hacerlo durante muchos años; ha logrado mantenerse en equilibrio en el borde de una frontera como si del otro lado supiera, de un modo inexplicable, que solo descubrirá horror y muerte. Austerlitz elige ser un hombre sin memoria, sin nada que funde una identidad, aferrado a las únicas memorias que se permite: la de la historia de edificios y territorios, la de algunos objetos, fotografías, una mochila (que, como sabremos luego, replica la que llevó como único equipaje en el "tren de los niños"). Austerlitz emplea su vida en un curso de resistencia al saber que acompaña, por debajo,

sombríamente, todos los actos de construcción de saberes en los que se ocupa.

Las últimas son décadas de la memoria. Austerlitz decide vivirlas como un prolongado acto de resistencia a la memoria, limitando un último espacio utópico en el cual se mueve como si el hecho central del siglo XX no hubiera existido, negando su autorreconocimiento en algún pasado que acompañe la búsqueda de pasado como empresa colectiva. En verdad, un espacio utópico donde transcurre un tiempo despojado de la cualidad que tiene para millones de europeos. Hay algo de heroico en esa negación de Austerlitz a pisar el terreno de la memoria para guarecerse, como en un campamento en medio del peligro, en el terreno más seguro de la historia hasta fines del siglo XIX. Utopía y heroicidad condenadas de antemano, porque, desde el principio de la historia, oscuramente percibimos en lo que Sebald narra, según le narró Austerlitz, que el conocimiento está allí amenazante y que cualquier cosa puede desencadenar una actualización de la memoria que se convertirá en el proceso de una vida.

Austerlitz se resiste a la memoria como narración restauradora de la experiencia (en el doble sentido de hacerla presente y cicatrizarla). Lo hace hasta que la necesidad de la memoria se le impone. De chico, no busca ni quiere desarrollar, como si fuera una foto que tuviera que ser revelada hasta mostrar detalles ocultos, esa imagen única que conserva de su pasado. Nada dice Sebald, nada le dice Austerlitz a Sebald, de una necesidad de saber. Más bien, todo lo que dice tiene que ver con una voluntad decidida de evitar el saber. Más que una voluntad, o menos que una voluntad consciente: una insistencia, un conatus que le permite afirmarse en la precariedad de una nueva vida. Austerlitz vive porque no sabe: pudo soportar aquello que luego descubre sobre su infancia (su absoluta destitución, las casualidades que son más temibles que un destino conocido) porque se precavió del saber, evitándolo durante décadas hasta que un día cualquiera, en una librería de Londres, escucha la historia del "tren de los niños" y la interpreta como un llamado. Desde ese día, la vocación de saber empieza a repetir su pregunta sobre el origen, sobre los padres, sobre el milagro de salvarse que corrió paralelo a la condena que no pudieron evitar millones.

De la utopía del no saber, Austerlitz pasa, con la misma unilateralidad, el mismo carácter absoluto, a la utopía de la completa reconstrucción de su pasado. Empieza su segunda vida: de historiador de la arquitectura a memorialista de la persecución judía. Su ser, todo su ser, se va a definir de allí en más en relación con la búsqueda. Austerlitz ha sido sujeto de un acto de "memoria involuntaria": las

voces de un programa de radio comenzaron a correr la lámina, hecha de resistencia pura, que lo separaba de su pasado más distante.

En este punto, la historia de Austerlitz se "normaliza", porque comienza a formar parte de la historia de este siglo. Si bien la estrategia con que desarrollará su empresa de memoria es hiperbólica y obsesiva, como lo habían sido sus anteriores empresas de conocimiento, el objeto buscado lo acerca al resto de los hombres que saben de una persecución, del ghetto y del asesinato de masas. Como a ellos, a los que fueron víctimas, no hay saber que le alcance, no hay acumulación suficiente de precisiones ni de detalles. Lo que antes fue evitado con un conjunto infinito de precauciones que aseguraban la integridad antimemorística de su identidad, ahora es buscado con la obsesión de quien ha perdido esa seguridad de no saber nada sobre su propio origen.

El nombre Austerlitz deja de ser plano, deja de ser esa palabra que recibió escrita en un desnudo bautismo burocrático perpetrado por el director de una escuela rural, para adquirir la promesa de un espesor que deberá construirse con capas de recuerdos ajenos. El ser de Austerlitz, que antes pareció completamente autosustentado, revela su desnudez: el dato de la persecución lo convierte en el hijo de unos judíos perseguidos. De "nadie" (alguien solo equipado con los recursos del presente), esta brusca irrupción involuntaria de la memoria lo convierte en "alguien" cuya identidad es mucho más frágil, porque debe ser investigada y construida. El historiador Austerlitz debe cruzar el límite del siglo XIX que se había impuesto como zona de seguridad, para entrar en la zona de inseguridad del siglo XX. De algún modo, pasa a ser un caso entre millones. Antes, era una extravagancia.

Entre estas dos cualidades (la que lo separa y la que lo une a un destino compartido), se construye el personaje y la narración de Sebald, en el paso de la utopía del no conocimiento radical a la utopía de una reconstrucción igual de radical del pasado. De un olvido primero forzoso y luego voluntariamente cultivado a una memoria que comienza por casualidad y, de inmediato, quiere ser memoria absoluta. Si todo Austerlitz es hasta los 60 años un no querer saber, todo él será, después de esa mañana en la librería londinense, un saber que no se atiene a ningún límite. Su vocación de saber será tan decidida como lo había sido antes su resistencia a la memoria.

Como resulta evidente, este último libro de Sebald se coloca, de manera anómala, en el espacio de una de las grandes cuestiones del último medio siglo (que afecta no solo a los europeos, sino que nos afecta a nosotros respecto de la historia reciente: hijos de desaparecidos que no quieren saber e hijos de desaparecidos para

quienes toda reconstrucción del pasado es insuficiente y tramposa). Y digo que su posición en este campo es anómala porque Austerlitz, como todos los personajes de Sebald, lleva las cosas hasta su límite, escindido de modo radical de la forma en que unos acontecimientos fueron vividos por la mayoría de los hombres y las mujeres, o, mejor dicho, sordo al relato normalizado y aceptado que se hizo o se está haciendo sobre esos acontecimientos. Los personajes como Austerlitz indican que sobre esos acontecimientos no hay posibilidad de relato "normal": no se puede recordar eso con la mecánica, la narrativa y la retórica que valen para el resto del pasado.

El acontecimiento que Austerlitz primero no quiere recordar y luego se compromete a reconstruir absolutamente está en la infancia, en los primeros cuatro años de su vida, cuando su lengua era el checo de Praga, que luego se borraría para ser reemplazado, como si no hubiera habido nada antes, por el inglés de Gales. La experiencia de Praga no tuvo una lengua para ser dicha:

Lo inefable es, en realidad, infancia. La experiencia es el mysterion que cada hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Este misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; es, por el contrario, el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad.[81]

Lo que le sucedió a Austerlitz fue mudo en un doble sentido. Por una parte, sucedió fuera del lenguaje o en una lengua recién adquirida y enseguida olvidada, de la que no tuvo las palabras que habrían podido acompañar a esas sombras con un rostro de mujer y una silueta de hombre en una despedida definitiva. Eso que Austerlitz solo conserva como sombras inaferrables (porque son inexpresables, en la medida en que han sido amputadas de la lengua que podría intentar expresarlas) son lo que Giorgio Agamben considera la "experiencia", aquello que acontece antes de que pueda ser dicho y que funda la posibilidad y el deseo de decir. Pero para que ese deseo sea lenguaje debe haber una lengua, y Austerlitz ha perdido el checo de Praga, y lo ha perdido tanto, de un modo tan profundo, que no recuerda haberlo perdido. Su experiencia no puede sino convertirse en completo olvido. Cuando comienza a reconstruir su pasado, el checo de Praga, esa lengua olvidada que ni siquiera sabía que había sido la suya, vuelve en el transcurso de unos pocos días, con sacudimientos y torpezas, como quien está reanimando un cuerpo que ha permanecido inmóvil durante mucho tiempo.

Por otra parte, esos hechos padecidos por Austerlitz son un límite del siglo XX, acontecimientos monstruosos que caen, como los coloca la pregunta de Adorno, del lado en que las cosas desafían al lenguaje. En el orden social, la deportación y el asesinato masivo de judíos demandan las explicaciones de la historia. Pero también postulan que nunca podrían ser explicados del todo: son un límite donde la política y la ideología tocaron la locura, enloqueciendo y deshumanizando a sus víctimas.

En el sentido de llevar las cosas hasta su límite, Austerlitz es un loco, enajenado tanto en el olvido como en la pura reconstrucción de una memoria. ¿Cómo puede escribirse después de Auschwitz? La pregunta clásica de Adorno, que respondió Paul Celan, es retomada por Sebald: una forma posible de escribir Auschwitz (no la única, como lo demostró Primo Levi) es mostrar que ese hecho sin fronteras morales, la masacre contra los judíos, priva a la subjetividad padeciente de sus propias fronteras, la enajena porque la concentra sobre lo que no puede olvidarse o la enajena porque la separa de ese acontecimiento por la negación al recuerdo. De este modo, Austerlitz está moldeado sobre una anomalía que él lleva a su punto máximo, pero que en casi todos los personajes de Sebald es una forma "normal" de la subjetividad. Todos tienen algo de extravagantes, de desubicados, de inadecuados; todos practican alguna forma de la exageración (empezando por el propio Sebald como personaje narrador de sus textos).

La extravagancia de Austerlitz alcanza una monomanía trágica. Su vida transcurre comprometida entre dos empresas imposibles por su ambición absoluta: la del no saber extremo y la de la producción de un conocimiento completo. Lo que Austerlitz quiere es imposible y no le ha sido dado a nadie. Entre esos dos polos se expande y se enriquece su tragicidad porque está condenado, a partir de esa experiencia de infancia que no tuvo lenguaje para expresarse, a la unilateralidad. En él, el tiempo del olvido y el tiempo de la memoria no se mezclan sino que se suceden.

El narrador Sebald escucha las historias de Austerlitz y las transmite: dijo Austerlitz, así le dijeron a Austerlitz. A lo largo de varias entrevistas, separadas por algunos años, recibe un legado de palabras y fotografías. El texto no suscita la pregunta sobre el carácter inventado o real de sus personajes (tampoco lo hacen los anteriores relatos de Sebald). Se presenta como una sucesión de relatos enmarcados (un escenario de hotel, o de estación de trenes, o de espacios urbanos abiertos, o de bares sin cualidades), donde alguien le cuenta a alguien algo que será escrito por quien escucha esas

narraciones. La historicidad de los hechos narrados vuelve secundaria la pregunta sobre si Austerlitz es un personaje inventado a quien un narrador atribuye los hechos o si es real. Pongamos un ejemplo donde el documentalismo de la narración, sus minucias y sus detalles presentados en enumeraciones de intención fuertemente descriptiva terminan reasignados a un lugar de evocación y de imaginación intensamente subjetivos: realismo y pesadilla fantástica, percepción material y experiencia de alguien que se pone no solo en el lugar desde donde se muestran los restos de las víctimas sino en el lugar de esas víctimas. Del documento a la ensoñación.

Cuando Austerlitz se compromete en su empresa de conocimiento total, visita Terezín, la ciudad donde su madre fue confinada, en 1942, al ghetto donde vivían 60.000 judíos y de donde partió hacia su destino final. La descripción de Terezín muestra de qué forma puede entenderse lo que se está viendo. Austerlitz recorre, durante todo un día, el museo donde se agrupan los objetos más dispares, los registros, los nombres, los itinerarios, es decir, los restos del ghetto que, a pesar de su carácter inerte y su desmembramiento, muestran las ilusiones de quienes llegaron a esa ciudad barroca creyendo que los esperaba no la muerte sino un confinamiento quizás no tan penoso. Al salir del museo, Austerlitz es asaltado por la impresión siniestra de que esos judíos del ghetto todavía están allí, moviéndose sin sentido ni futuro en el kilómetro cuadrado donde vivieron. La actualización presente de estos hombres y mujeres asesinados convierte su historia pasada en una memoria a través de la que Austerlitz revive la experiencia.

Por supuesto, esto solo es posible por una inteligencia que, en vez de evitar el pathos, lo busca no como efecto, sino como textura de la relación entre lo narrado y el relato, entre el narrador Sebald y su personaje Austerlitz, y también como dimensión intersubjetiva de los hechos históricos. La inteligencia patética es la verdadera dimensión crítica de Austerlitz, en la medida en que la historia debe ser comprendida y también vuelta a padecer. Una vez más, el nombre de Walter Benjamin es inevitable: el pasado es un tiempo que debe ser redimido en el presente para evitar su regreso como eso siniestro que es lo siempre igual.

En este sentido, todo lo escrito por Sebald es de una inteligencia sorprendente, más sorprendente incluso en sus incidentales, en las descripciones que están como un suplemento a la línea fundamental del relato. La nueva Biblioteca Nacional de Francia, los entretelones de la estación central Liverpool Street londinense, viejos hoteles o paisajes destruidos aparecen con la agudeza y la perspicacia de quien está convencido de que el mundo moderno encuentra una de sus

claves en esa inercia de los objetos y los edificios. La mirada de Sebald y su escritura nunca son leves. Por el contrario, el peso de las cosas, el peso de las palabras y de las imágenes, es reiterado como una cualidad inevitable que la literatura, por supuesto, debe tomar a su cargo. La mirada no es rápida sino intensa; la descripción no es fragmentaria sino obsesiva; el lenguaje busca su centro, aunque (como le sucede a Austerlitz) sepa de antemano que es inalcanzable. El esplendor de Sebald es un destello de la Melancolía, crítico, reconcentrado y pensativo.

▪

[80] W. G. Sebald nació en Wertach, Algovia, en 1944. Hasta su muerte, en 2001, en un accidente automovilístico, vivió y enseñó en Norwich, Inglaterra. Publicó Schwindel. Gefühle, en 1990, traducida al inglés como Vertigo, Nueva York, New Directions, 2000 [ed. cast.: Vértigo, Madrid, Anagrama, 2009]; Die Ausgewanderten, en 1992, traducida al inglés con el título The Emigrants y publicada por la misma editorial en 1996 [ed. cast.: Los emigrados, Madrid, Debate, 1996]; y Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt, traducida al inglés como The Rings of Saturn, aparecida en 1998 también en New Directions [ed. cast.: Los anillos de Saturno, Madrid, Debate, 2000]. En los tres casos, el traductor al inglés es Michael Hulse. Utilicé las ediciones inglesas y consulté la edición alemana de Die Ringe des Saturn (que gentilmente me envió Andrea Pagni). Su última novela es Austerlitz, lanzada en inglés por Random House en 2001 [ed. cast.: Austerlitz, Barcelona, Anagrama, 2002].

[81] G. Agamben, Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia [1978], Turín, Einaudi, 2001, p. 4 [destacado en el original] [ed. cast.: Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007].

Parte II

Estéticas del siglo XXI: ¿en qué se convierte el arte cuando imperan las buenas causas?

La literatura y el arte en la cultura de la imagen

[2008]

La actualidad presenta una situación paradojal. Por un lado, asistimos a una especie de inflación cultural; frente a la crisis de lo político, la cultura parece ocupar un lugar central en el escenario contemporáneo, y los medios de comunicación escritos se ocupan de arte y literatura, reproduciendo muchas veces lo que el mercado propone como líneas fundamentales. Por el otro, abundan las perspectivas pesimistas sobre la capacidad actual del arte de convertirse en un centro poderoso de reflexión sobre las condiciones presentes. Por un lado, se corteja a los artistas; por el otro, y con razones de peso, se duda de que su práctica tenga un impacto social significativo. La duda se origina en una reorganización profunda de la esfera cultural, donde es innegable que los medios audiovisuales han implantado su hegemonía y dirigen o aconsejan a las grandes audiencias y a los grandes públicos.

Para entender la cultura hoy, habría que intentar comprender el conjunto de transformaciones que, viviéndolas en presente, nos parece que acaban de suceder y que son completamente originales de nuestro tiempo. Pero, puestas en perspectiva histórica, se descubre que ha habido otros momentos en los cuales se dieron transformaciones tan profundas como estas.

Hoy hablamos de una cultura de la imagen y de una civilización de la imagen, y esto nos impacta como la novedad de lo contemporáneo. Pero se podría decir que, en la historia de la cultura occidental, muchos fueron los siglos de la imagen, y hubo solamente dos, los siglos XIX y XX, que fueron dominados por la letra. Hasta fines del siglo XVIII, la cultura común (pienso ante todo en la cultura que llegaba a los sectores campesinos, a los artesanos, a los sectores populares y a los incipientes sectores obreros) era sobre todo una cultura de la imagen, acompañada de manera muy dispersa y sintética por la escritura. Los almanaques campesinos, que circularon en Europa y América, consistían fundamentalmente en imágenes para las

cuales la escritura funcionaba como un pie de página o como un epígrafe.

La gran novedad, el gran salto, fue cuando la cultura de la letra transmitida por materiales impresos alcanzó a los sectores populares, a los artesanos, los obreros y, finalmente, los campesinos. Esa revolución fue la de los diarios y editoriales populares de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Entonces, ¿por qué esta impresión de novedad radical que experimentamos hoy? Porque vivimos el presente como aquello que nos acontece a nosotros y solo a nosotros. Experimentamos el presente como actualidad, lo que Walter Benjamin llamó el Jetztzeit.

Tenemos la impresión de estar viviendo una transformación de la dimensión simbólica del mundo social. Y esa impresión podría ser correcta, no apenas porque la imagen se ha vuelto más dominante (esa es una experiencia ya conocida), sino por otras razones.

La novedad con la cual vivimos el presente tiene una historia que comienza con la radio. Alrededor de 1930, la radio hizo posible que por primera vez en la historia se asistiera de modo absolutamente instantáneo y contemporáneo a lo que estaba sucediendo: un concierto, un discurso político, un partido de fútbol. De modo muy imperfecto y con grandes dificultades técnicas, comenzó la transmisión en directo. No en todos los casos, por supuesto, ya que los corresponsales de guerra que estaban en el frente no podían transmitir a su público este acontecimiento brutal en instantáneo. Pero los cables, que llegaban a los periódicos, permitían conocer el día a día de la guerra. Y si hablo de las guerras es porque, como señaló Paul Virilio, fueron acontecimientos de interés planetario, en cuyo transcurso se introdujeron grandes innovaciones comunicativas: se crearon las agencias de fotografía, se consolidaron los noticieros cinematográficos y se afirmó la figura del corresponsal.

Por primera vez, se tuvo la sensación de ser testigo, sin desfase temporal, de un acontecimiento. Por eso, el gran cambio, realmente asombroso para varias generaciones, consiste en esa simultaneidad que permite referir lo sucedido casi en tiempo presente. Quienes nacieron en 1900 o más adelante fueron la primera generación que asistió a este cambio, primero con la radio, luego con la televisión; los diarios de comienzos del siglo XX lo tematizan como lo "maravilloso técnico". Umberto Eco, en un ensayo sobre la televisión escrito en los años sesenta, señaló que lo verdaderamente propio de la televisión es la toma directa, que de ningún modo excluye la manipulación, porque la edición en televisión implica una

gran cantidad de trabajo en simultáneo sobre imágenes producidas por varias cámaras; pero esa manipulación de imágenes se da en directo (y no me refiero a la manipulación en sentido ideológico, sino a los cortes y la elección de cuál cámara muestra el suceso que se transmite). Los procesos técnicos, por supuesto, hacen posible el trabajo de la ideología, sobre todo en el tipo de imagen, la proximidad con la situación real, el texto en off que la acompaña, las reiteraciones y las elipsis. Pero todos estos recursos, que pueden utilizarse en diferentes direcciones ideológicas, tienen en primer lugar una base técnica.

Las grandes transformaciones son tecnológicas. Y, en ese sentido, la última transformación es la digitalización y la transmisión prácticamente instantánea de sonidos, textos e imágenes, no solo por medio de una pesada computadora de escritorio sino con teléfonos y pantallas muy pequeños y portables. Internet independiza a sus usuarios de los puestos de televisión fijos a tierra. Y, además, acelera la simultaneidad del "directo" hasta alcanzar límites hasta ayer increíbles. Sin duda, se produce, se consume, se interviene dentro de una cultura de la aceleración, y esto presenta una cantidad de interrogantes no resueltos sobre el procesamiento, a tan alta velocidad, de cuestiones estéticas o políticas, morales o ideológicas muy complejas. La pregunta sería si los públicos tienen los instrumentos y las destrezas simbólicas para descifrar la trama de mensajes superpuestos y, sobre todo, para decidir entre ellos. Pero esa pregunta no se responde en los medios, sino que puede (o no) encontrar su respuesta en las instituciones, y en primer lugar en la escuela. El problema no es la tecnología, sino la destreza de los públicos para leer información aceleradamente, y, sobre todo, la posibilidad de un acceso igualitario a los aparatos (en América Latina y en África ese acceso no está garantizado como derecho y bien común).

El problema real que plantea la tecnología es el del acceso material y las destrezas necesarias. En este sentido, el mundo se ha globalizado para aquellos que pueden colocarse en una posición material y simbólica que les permita captar una trama de relaciones internacionales y nacionales de nuevo tipo. Esto es lo nuevo, pero esta dimensión incluye una cantidad de pliegues, clivajes y desigualdades.

Por otra parte, incluso desde las posiciones que permiten captar procesos globalizados (y no simplemente sufrir sus consecuencias), existe una esfera local que no ha perdido todos sus sentidos. A pesar de lo que suele denominarse la "cultura global", la experiencia todavía está localizada, incluso en el caso de los inmigrantes internos y externos que viven en una doble localización: la del lugar que

abandonaron y con el que se comunican de manera virtual y la del lugar adonde arribaron, que es el nuevo marco en el que viven, incluso en los casos en que se esfuercen por mantener sus respectivos patrimonios culturales y lingüísticos. A partir de Arjun Appadurai, todos los teóricos de la globalización cultural coinciden en que ella implica un proceso de regionalización en sentido contrario tan fuerte como el de globalización.

En el contexto de la globalización, el mundo es en primer lugar mi aldea y mi pueblo, y en ese marco el mundo es también aquellos productos del mercado cultural global que llegan a cada una de las regiones. En América Latina, los grandes públicos no están preocupados ni se pronuncian sobre las celebrities de Bollywood, en la India, o de Seúl, pese a que son centros de producción masiva tan importantes como los occidentales. Las celebrities son altamente locales. Por supuesto, hay celebrities globalizadas, pero el glam popular está muy localizado.

* * *

El mercado simbólico, en especial la televisión, produce un mainstream. Se ha hablado mucho de los nichos de mercado, de los consumos culturales a través de internet o de la televisión paga, como constructores de esos segmentos que no se tocan entre sí ni constituyen una misma esfera de público. Sin embargo, los grandes capitales del mercado se interesan en que existan núcleos fuertes con la capacidad de coagular una parte muy importante de la opinión y el interés masivo.

Claro que hay nichos, tribus con consumos ultrasegmentados, no solo en la cultura pop o en la cultura popular, sino en la cultura culta (habría que preguntarse si siempre los hubo, y es muy probable que se llegue a una respuesta afirmativa), pero los que diseñan su menú televisivo o su menú musical son una minoría. Si se examinan las listas de los mp3 más vendidos, esas descargas de internet se concentran en diez artistas. El mercado no permite que se disperse el consumo. El mercado quiere tener una docena de grandes cantantes pop internacionales; eso es lo que le resulta eficiente desde el punto de vista económico. No le conviene hacer 60.000 lanzamientos de cantantes para que todo el mundo baje en mp3. El mercado busca que el mainstream sea mainstream, porque producir y, sobre todo, difundir y publicitar cuesta mucha plata.

¿Cuánta gente entra a las páginas donde se puede descargar jazz gratis a razón de dos temas por día? Poquísima, poquísima gente (basta ver los avisos que consiguen esas páginas web). Entonces, la forma en que se accede a la música, a las películas, ha ido variando desde el punto de vista del soporte material, pero la concentración sobre ciertos productos subsiste porque los grandes públicos desean parecerse, más que diferenciarse, y esto al mercado le conviene. Las grandes grabadoras, por otra parte, pueden mantener productos para públicos muy pequeños, insignificantes pero prestigiosos. Nichos diminutos superespecializados, que no significan nada desde un punto de vista masivo ni disputan franjas de mercado con las celebrities. Son sellos prestigiosos los que editan a Boulez o a Ligeti; junto a ellos, por el abaratamiento de las técnicas de grabación y multiplicación, están los sellos muy pequeños que editan la vanguardia más joven.

Esas sí son grandes transformaciones, pero tienen que ver con los artistas que las impulsan, no con el público masivo. No es lo que ese público consume, sino que responde a iniciativas de los artistas, que pueden llegar a audiencias muy reducidas, pero intensamente comprometidas, con sus videos o sus CD de una manera que antes no podía ni soñarse. Hoy cualquiera puede editar un CD, literalmente cualquiera, y difundirlo entre unas decenas o un centenar de personas. Pero quien forme parte del público habitual de música contemporánea sabe que integra un núcleo mínimo, una élite, que se conoce entre sí y con los mismos músicos, como sucede también con el público de las lecturas de poesía.

¿Quién va a ver teatro underground? ¿Quién va a escuchar música contemporánea? Muy pocos, comparados con los grandes números de los medios audiovisuales. Son fracciones que no afectan la cultura masiva. Afectan la cultura de las élites y fortalecen su vitalidad. Pero me parece que a ella no se refiere la hipótesis de que cada uno puede armar, desde su computadora (y con su tarjeta de crédito), su propio menú cultural. Estos nichos no tienen nada que ver con la tecnodescripción de que cada uno arma el collage individual de su menú cotidiano y se lo lleva adentro de su iPod para consumir en los lugares más variados.

* * *

Por otra parte, se ha profundizado una división entre los públicos. Este

proceso de diferenciación no es nuevo y atraviesa todo el siglo XX. Hace ciento cincuenta años, era posible que un gran poeta romántico, Victor Hugo o Byron o Wordsworth, fuera reconocido por las minorías más ilustradas y por el público que, viniendo de otras zonas de la sociedad, comenzaba a comprar y leer libros. Ya no sucedió eso con Flaubert ni Baudelaire, aunque sí con Gorki y Zola. Pero, a partir de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, lo que fue un desentendimiento incipiente se transformó en un conflicto y en un cisma.

La música contemporánea presenta la fractura más aguda entre públicos, porque en ella el placer y la dificultad son casi inseparables. Por eso, casi toda la música que se escucha en las radios y las salas de conciertos es música del pasado, como si toda la literatura que hoy se leyera fueran novelas de Balzac y de Tolstoi o sonetos de Petrarca. Frente a las programaciones de la música llamada "clásica" o "europea", alguien podría llegar a la conclusión de que a la mayoría del público de esa música le resulta más sencillo el siglo XVIII de Mozart que el de Diderot.

Si esto es así, también obliga a preguntarse las razones por las cuales las artes plásticas, incluida la performance y todas las formas del video-arte, no han padecido este mismo proceso de división de públicos. Se podría intentar una respuesta que es externa a la dinámica estética y que tiene que ver, más bien, con las modalidades y los espacios de consumo. En primer lugar, aclaremos que las artes plásticas conservan un público más extenso que el club de iniciados y la élite socioeconómica de coleccionistas, aunque solo alcance los grandes números en ocasión de algunas exposiciones, en general internacionales, que transportan el sello de los grandes museos. Sin embargo, rodeando la fracción de los entendidos, hay una periferia mucho más amplia que la de la música contemporánea o el cine de vanguardia.

El factor de popularidad es el marketing de los museos, que son los edificios estrella de la arquitectura actual. En los últimos años, se publicitaron proyectos de museos antes de construirse y se construyeron antes de que se hubieran adquirido las colecciones o asegurado los préstamos que permitirían adquirirlas. El museo es el logotipo de muchas ciudades: pensemos en el Guggenheim, primero de Nueva York y luego de Bilbao, en el de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, y en Londres, en el Tate Modern de Herzog & de Meuron o (como extensión del Tate Britain) la Clore Gallery de James Stirling. El museo define o completa una imagen urbana y atrae inversiones turísticas.

Además, ya no se muestran las obras como hace medio siglo. La figura del curador es casi tan importante como la del artista exhibido; se marcan recorridos para los no expertos, se establecen comparaciones oportunas, curiosas o disparatadas entre las obras; se procura que la visita resulte "divertida". Hay actividades para los niños, inevitables proyecciones de videos, restaurantes y, sobre todo, ese lugar donde finalmente el arte pierde su aura y se nos acerca convertido en mercancía: el museum shop, donde la reproducción industrial de la obra la vuelve inmediatamente familiar. El museo actual tiene la jovialidad distendida de un pequeño parque temático.

Por otra parte, el pop art introdujo los objetos del mundo cotidiano en el arte de un modo mucho más radical que el realismo y más reconocible que las citas de objetos cotidianos del cubismo. Y, junto a ese mundo prosaico, llevó al arte las técnicas de representación que tomaba de la ilustración comercial, de la publicidad, del packaging. Lo cotidiano, intervenido por artistas como Warhol, conserva un resto de accesibilidad que nunca tuvo el expresionismo abstracto. Duchamp se lleva las palmas de la victoria: todo objeto expuesto en una galería es arte, por la fuerza instituyente del artista o del sistema estético. Además, muchas de las obras contemporáneas vienen acompañadas por su propia explicación, algo que las hace inmediatamente legibles en términos de programa estético o, más bien y casi siempre, de intervención ideológica. Y si el artista no aporta esa explicación, el curador está allí para pegarla en las paredes. Esta pedagogía impide que las artes visuales sufran una fractura tan profunda, respecto del gran público, como la que afecta a la música o el cine.

El caso del cine es extrañamente paradójico. A partir del cine, se estableció la idea de un arte del siglo XX para las masas, que interesaba, al mismo tiempo, a los artistas (expresionistas y surrealistas) y a ensayistas como Kracauer y Benjamin. Y, en efecto, un film como El ciudadano parecía haber hecho posible la reunión de la investigación estética (modos narrativos, tipos de encuadres, lentes, profundidad de campo nunca vista) y un público mucho más amplio que el que seguía esas experimentaciones en otras artes. Directores de Hollywood como John Ford o Douglas Sirk, Howard Hawks o John Huston, Vincente Minnelli o Stanley Donen tuvieron una recepción europea culta en Cahiers du Cinéma, la revista que sería el órgano crítico de la nouvelle vague. Y, sin embargo, justo en ese momento, a comienzos de los años sesenta, Godard, Antonioni y algunos otros ya estaban pasando del otro lado, del lado que no frecuentaban los grandes públicos que el cine había unificado en sus comienzos.

Hoy, los films de Godard se estrenan en pequeñas salas, los de Sokurov se proyectan en los horarios que dejan libres las producciones del llamado cine de calidad (cine comercial bien hecho, con temas serios) o del cine de

gran espectáculo, que nadie produce mejor y con mayor eficiencia que Hollywood. Solo en los festivales especializados se pueden ver las cinematografías originales del mundo: no las películas chinas comerciales, sino Plataforma de Jia Zhangke; no los documentales de Michael Moore, sino los de Kiarostami. Esos festivales tienen su público, pero no alcanza para sostener proyecciones continuadas sino eventos excepcionales. Cuando una película de Godard termina su ciclo en Francia (y Godard es allí, sin duda, una figura de visibilidad extrema), la han visto menos de cuarenta mil personas. Una cantidad despreciable en términos de cine. Y a quienes digan que hoy el cine se ve en CD, les respondería que es cierto, pero que el mercado de cine hogareño respeta las proporciones: Spielberg multiplica miles de veces al cine de arte.

Planteado entonces desde un punto de vista cuantitativo, el consumo de bienes simbólicos es accesible a través de un mercado cuyos rasgos principales son la concentración y la transnacionalización, excepto en nichos pequeños donde la acción pública (estatal o privada) mantiene la posibilidad de circulación de bienes alternativos que, respecto de las grandes cifras del consumo masivo, son relativamente marginales.

* * *

El mercado de libros permite una dispersión mayor, porque producir libros es más barato que producir films. Aunque es un mercado muy concentrado, con capitales transnacionales, en sus márgenes proliferan pequeñas editoriales dirigidas por editores vocacionales y por escritores. Por eso, se mantiene altamente diferenciado: publica mainstream, experimentación, literatura popular, vanguardia; permite la subsistencia de la poesía; descubre autores que no serían publicados por las grandes editoriales comerciales, como cuando los sótanos de Éditions de Minuit estaban repletos de libros no vendidos de Beckett, hasta que le llegó el Premio Nobel.

Tomemos entonces el caso de la literatura. Un grupo de autores tanto americanos como europeos y, en algunos casos, de otras procedencias nacionales (de los que, hace dos décadas, Orhan Pamuk fue el más evidente, pero podrían mencionarse otros) domina las listas de las grandes ventas y ocupa la atención de los suplementos y las páginas culturales de los diarios. Sin embargo, sería necesario estudiar con detenimiento la diferencia que hay entre el renombre (o el prestigio

intelectual) y la circulación efectiva.

Consideremos algunos ejemplos. Sándor Márai, el gran novelista húngaro, encontró después de su muerte un público masivo que no había conseguido su literatura, casi secreta, durante las décadas anteriores. Se pueden intentar muchas explicaciones, pero una de ellas seguramente tendrá que hacerse cargo de las características de su narrativa. Márai, como antes Joseph Roth con La marcha Radetzky, evoca la literatura decimonónica, su impulso para contar historias y presentar personajes, reproducir escenarios y paisajes sociales. Ningún crítico literario confundiría la literatura de Sándor Márai con la del siglo XIX, pero sí debería reconocer que conserva de ella la voluntad de construir mundos sociales con dimensiones psicológicas y morales que permiten a los lectores procesos de identificación fuerte.

También podría pensarse el boom de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta como un conjunto de novelas que se hicieron cargo de la representación. Aunque exploraran las técnicas de la narrativa de vanguardia y, en algunos casos, propusieran innovaciones formales novedosas, se articulaban en narraciones que seguían fundando mundos, totalidades comprensibles. Incluso si se piensa en ese momento especial de la literatura de América Latina, habrá que admitir que algunos autores que fueron contemporáneos del boom no tuvieron los centenares de miles de lectores que acompañaron la obra de García Márquez, Carlos Fuentes y, en una medida menor, José Donoso o Ernesto Sabato. Ni Onetti ni Guimarães Rosa ni Clarice Lispector (ni siquiera Juan Rulfo) fueron tan leídos ni conocidos como la media docena de escritores que forman el núcleo de la literatura latinoamericana de los sesenta y setenta. Incluso Borges fue más identificado, entre los grandes públicos, por sus entrevistas e intervenciones en los medios que por su literatura: una arquetípica figura de escritor, probablemente más citado y vendido que efectivamente leído. Quizás solo las novelas de Bolaño alcanzaron una repercusión que puede evocar la de la literatura en los años setenta, mientras que Juan Villoro, Mario Bellatin, Sergio Chejfec y Juan José Saer son escritores de minorías. Y las notables novelas de Chico Buarque solo llegaron a una fracción menor de lo que es su público como músico, en un país cuyos músicos populares de calidad tienen una relación casi excepcional con el mercado.

Si pensamos en la literatura europea, Sebald fue quizás el último gran escritor en lengua alemana, después de Thomas Bernhard. Un descubrimiento tardío a causa de la reticencia de Sebald para publicar sus escritos antes de los 50 años. De todas formas, y rodeado de toda la parafernalia de la consagración intelectual, la difusión de Sebald o de Bernhard no puede compararse con la de una novela como El perfume de Patrick Süskind. En los Estados Unidos, novelistas del mainstream como

Jonathan Franzen son, por supuesto, más leídos que el irreductiblemente experimental Thomas Pynchon. Basta comparar el número de hits de cada uno de ellos en internet.

La pregunta sería si ha cambiado el público o ha cambiado la literatura. Creo que la respuesta es afirmativa en ambos casos, pero que no sirve contestarla por sí o por no. Respecto de la literatura: se ha perfeccionado una literatura culta pero no experimental que, sin embargo, incorpora las exploraciones estéticas acontecidas, digamos, desde hace cinco décadas. Esta fue la novedad de la nueva novela latinoamericana de los años sesenta y setenta: una narrativa legible pero no sencilla, interesada por la realidad histórica, pero sin las marcas más evidentes del realismo social, hecha por escritores que conocían tanto a Faulkner como al periodismo (es el caso de García Márquez), tanto a Henry James como a Joyce y Virginia Woolf (es el caso de Donoso).

Sin embargo, no hay que olvidar que, casi contemporáneos del boom, grandes escritores, como Juan José Saer o Manuel Puig, tomaban otros caminos: abiertamente experimental, en el caso de Saer; o encarando un trabajo original con las lenguas de la cultura popular, en el caso de Puig. Y ellos no obtuvieron los públicos que acompañaron a los escritores de los años sesenta y setenta (y que los siguen hasta hoy). Puig, pese a su renombre y a la materia de sus novelas, no es un escritor de masas como García Márquez, Ángeles Mastretta o Isabel Allende. Juan José Saer no fue leído durante los primeros veinte años en que publicó sus novelas (novelas tan perfectas como Cicatrices, de 1969), pero en los noventa ya no era invisible y murió en 2005, cuando su difícil literatura circulaba más allá de aquellos primeros grupos de convencidos. De todos modos, nunca un libro suyo entró en las listas de best sellers y sigue siendo un escritor más respetado que leído, aunque sus lectores sean hoy muchos más que en los setenta.

También podrían explorarse los cambios en el público. En todas partes se habla de la crisis de la escuela y de sus dificultades para transmitir las destrezas necesarias para la lectura de las tradiciones letradas cultas. Los públicos envejecen y desaparecen; nuevos públicos llegan y buscan o encuentran en el mercado lo que necesitan, creen necesitar o los han convencido de que necesitan. Esos nuevos públicos se han constituido en dos escenarios: el de una educación en crisis y el de la reorganización por parte de los medios audiovisuales de toda la esfera cultural. Para los públicos jóvenes, internet es la alternativa reorganizadora. Como sea, internet necesita de la lectura. Contra lo que podría creerse si se escucha a los divulgadores optimistas, internet hace necesarias capacidades de lectura muy complejas, ya que se trata

de una masa gigantesca de texto, de todos los géneros conocidos y de nuevos géneros, que carece de índice y de brújula.

Entre uno y otro lenguaje (el de los medios audiovisuales y el de la literatura), existen diferencias. La fundamental es que a mirar televisión se aprende mirando televisión. La televisión incluye un instructivo que se pone en marcha, como un loop, cada vez que se enciende una pantalla. En cambio, leer literatura implica la realización de operaciones mucho más complicadas, entre ellas la de saber leer bien, lo cual no es, de ningún modo, una condición que se adquiera solo con la alfabetización. De allí en más, las diferencias estéticas entre los libros dramatizan un cisma. Y solo en unos pocos momentos privilegiados, algunas obras literarias cruzan la fractura que separa los públicos. La literatura estratifica de un modo implacable, aunque no estratifica necesariamente a lo largo de líneas de clase.

Frente a este escenario, no tengo ningún mensaje para el futuro, excepto resaltar la función igualadora de la escuela, por una parte, y del acceso material a las tecnologías, por la otra. A los intelectuales que nos ocupamos de arte, probablemente nos toque aceptar que nuestro discurso es minoritario respecto del de los medios (como lo es el de zonas fundamentales del arte) y que, pese a ello, conserva una dimensión crítica indispensable tanto frente al pesimismo histórico, que resuena con ecos casi siempre elitistas, como al optimismo, que confía en que el mercado o la tecnología nos ofrezcan a cada uno la pequeña isla estética donde nos gustaría vivir.

La duración como arte

[2004]

Querría presentar algunas ideas sobre la extensión como cualidad de la forma y de la experiencia estética, especialmente significativa en el caso de la música y el teatro, pero que también es un rasgo al que puede responder la particularidad de algunos textos literarios contemporáneos (excluidos los best sellers cuya extensión responde al contrato de mercado). En música y en teatro, la duración compromete a la audiencia y le plantea condiciones especiales; no ocurre exactamente lo mismo con la literatura, por razones bien evidentes. Pero, siempre, la duración desacostumbrada es una ruptura respecto de los formatos de la convención, y esa ruptura es estética.

Morton Feldman, Cuarteto n° 2

Hace dos años, unas cien personas escuchamos durante tantas horas el Cuarteto para cuerdas n° 2 de Morton Feldman.[82] La experiencia del tiempo nos colocó en una suerte de estado suspendido, donde la duración modificaba los sonidos y la capacidad para escucharlos. Las mismas notas parecían otras, las mismas células de sonidos sonaban de modo diferente o, por el contrario, lo diferente daba la impresión de haber sido escuchado poco antes. El fluir de la música en un tiempo alargado más allá de lo conocido hipnotizaba, hacía vacilar, confundía; o, de pronto, transcurridas algunas horas, volvía a capturar una atención que se creía adormilada. La duración de ese cuarteto de Morton Feldman era su gran principio constructivo, o, por lo menos, así se manifestaba en la experiencia de la escucha en vivo.

La presencia de los músicos, que no podían abandonar el escenario hasta la última nota, obligaba a una fraternidad estética, porque quienes escuchábamos y quienes tocaban estábamos soldados, sostenidos por la voluntad de llegar hasta un fin y aceptando que ese fin implicaba un camino desacostumbrado, opuesto a todo lo que se

considera el lapso de una experiencia habitual incluso en sus formas experimentales. Ir a escuchar el cuarteto de Morton Feldman implicaba aceptar un compromiso, del que se conocían todas las dificultades pero se ignoraban los efectos.

La duración del cuarteto exige una resolución, que no solo captura admirablemente a los músicos, sino a quienes entran a la sala sin estar demasiado seguros de cómo soportarán la experiencia. Y digo soportar en un sentido fuerte: sentir sobre sí el paso de un tiempo inusual, fuera de toda pauta, como si se tratara de sumergirse para ver qué sucede cuando capas de líquido pesan sobre el cuerpo. Nadie que se dispusiera a escuchar el cuarteto podía pasar por alto, incluso antes de que sonara la primera nota, que lo que iba a suceder no era del orden de la cotidianidad estética, y que se apartaba de ese orden no solo por la calidad de la música y de sus intérpretes, sino básicamente por una duración que afectaba todos los sentidos (en primer lugar, el sentido del tiempo). Como escribió Kyle Gann, "las ideas musicales se repiten, pero no hay manera de establecer una cronología".[83]

El cuarteto de Morton Feldman pide fuerzas extraordinarias a los músicos, pero también las requiere de quienes escuchan. La resolución de los músicos, como en pocas obras, debe encontrarse con la de su audiencia en una especie de desafío a la medida acostumbrada, es decir, a la duración "media", aquella que no altera sustancialmente la experiencia porque se conocen sus efectos de principio a fin.

Justamente, el cuarteto trabaja en contra de la duración "media", con la hipótesis de que desbordarla no en unas decenas de minutos, sino en varias horas produciría una reverberación de la música que no está solo en los sonidos que pueden repetirse y cambiar casi imperceptiblemente (sonidos familiares para quien haya escuchado antes a Morton Feldman), sino también en la variación que el paso del tiempo produce sobre los mismos sonidos. Quien escucha entra en zonas desconcertantes, y ese desconcierto proviene de las capas de tiempo transcurrido y de las capas de tiempo por venir, de esa duración que se sabe que todavía está allí, en la escritura, acechando y poniendo en peligro la idea de un final. El tiempo es vivido como sustancia estética.

Se sabe de antemano cuánto dura aproximadamente, según la partitura, el cuarteto de Morton Feldman; lo que no puede saberse es cómo será la experiencia de esa duración. La solidaridad previa con la música apuesta ciegamente a lo desconocido que puede producirse, no porque se desconozca el sonido de Morton Feldman, sino porque se desconoce la experiencia de escucharlo durante seis horas. En el corazón del cuarteto está el tiempo de un modo diferente de como está en la música de duración

“media”, porque la inusitada duración altera por completo la posibilidad misma de escuchar. El cuarteto revela el tiempo como sustancia; expone el carácter temporal inevitable de la música, señalándolo por exceso. Requiere del tiempo una experiencia fuera de medida, radicalmente diferente a cualquier otra experiencia del tiempo (y no me refiero solo a una experiencia musical).

El cuarteto compromete el cuerpo en su materialidad, por el cansancio, por los espejismos auditivos, por una especie de inseguridad: ¿dónde estamos?, ¿estamos como si estuviéramos en el principio?, ¿me estoy confundiendo?, ¿me he ausentado? Una vez perdidas las referencias habituales del tiempo, el desconcierto (la excitación, el hastío, la irritación, la sorpresa, la desorientación o el cansancio que el desconcierto produce) es un rasgo de la experiencia, pero no porque algo deje de entenderse, sino porque alguien duda de que entienda lo que ya creía haber entendido. Bajo las napas de sonido, bajo el agua feldmaniana, la escucha es radicalmente nueva por un procedimiento de sencillez conmovedora que ya Tiniánov había señalado como principio estético: la extensión.

La experiencia de escuchar el cuarteto se sostiene en este sometimiento físico a la extensión: una aceptación que no proviene simplemente del deseo de quien escucha, sino de algo exterior cuya señal ha decidido seguir. Algo del orden estético duro y no del plegadizo orden del gusto. Morton Feldman exige un abandono que está muy lejos de la entrega blanda que es el umbral de la indiferencia. Exige la práctica de una contradicción: abandonarse dificultosamente, dejarse llevar y, al mismo tiempo, soportar, porque todo pesa en el tiempo y es extraño lo que sucede debajo de las capas de sonidos que se suceden, o más bien que, al sucederse, se van superponiendo. En la duración está el recuerdo de lo que ya ha pasado, una dimensión no solo lineal sino superpuesta del tiempo, que toda la música conoce pero que el cuarteto lleva a un límite. La duración produce espesor, y la experiencia de la duración, recuerdos que comienzan a jugar como piezas inesperadas de la experiencia.

Moby Dick, lectura y performance

Evoqué la audición del cuarteto de Morton Feldman en relación con un acontecimiento reciente: Moby Dick *en Buenos Aires. Pero antes, para*

establecer diferencias imprescindibles, podría recordar una lectura continuada del Quijote, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en abril de 2003: en la calle, los potenciales lectores hacían una fila que ascendía por las escaleras y desembocaba en la mesa donde se leía. El hecho de que cualquiera pudiera hacerlo, con todos los acentos del español, daba la impresión de ser una especie de afirmación programática de la unidad cultural hispánica (a la cual se sumaban algunas voces claramente latinoamericanas), que imponía con precisión ese programa demostrativo a la experiencia con el texto, literalmente destrozado, ya que ofrecía todas las dificultades imaginables a los cientos de lectores que participaban en el acontecimiento. La celebración del Quijote destruía la novela de la que no quedaban sino sombras irreconocibles; abrumada por el entusiasmo amateur, la abundancia de televisores, pantallas y conexiones radiales, más la administración burocrática del texto, no hubo espacio para algo más significativo.

Podría recordar también una lectura completa de Finnegans Wake, realizada un 31 de diciembre, a mediados de los noventa, en una galería de Nueva York. Quienes la hicieron se alternaban, marcando una discontinuidad que legitimaba todas las discontinuidades. Era, en efecto, Finnegans Wake completo, aunque el cambio de voces, los movimientos de quienes se sentaban y se pasaban el libro, los cuerpos que se alejaban de la mesa a la que se sentaban los que leían o volvían a ella y los murmullos un poco distraídos de la audiencia fragmentaban la extensión. Decenas de personas leyeron Finnegans Wake, y precisamente el hecho de que fueran decenas trazaba fisuras por donde fugaban quienes escuchaban, casi siempre durante unos minutos. El ritmo del cambio era demasiado rápido para el efecto de flujo que se había buscado, y la cantidad de lectores demasiado elevada para soldar a cada uno de ellos con el texto y con la audiencia. Agrietada por esas intermitencias, la experiencia de la duración no sostenía el carácter solemne que habían buscado quienes leían la obra. Por lo demás, leer Finnegans Wake compromete una dicción musical, esto es, una entrega de la voz a la sonoridad y el timbre; sin esa dicción, que surgiría del encuentro de la entonación que el texto pide si se lo lee en voz alta, la experiencia fragmentada permite solo jirones de lo que, programáticamente, fue pensado como una audición total. La idea de la duración ininterrumpida (es decir, el programa de la lectura de la obra entera en un solo día) era socavada por la sucesión de variaciones aleatorias de cuerpos y de voces.

* * *

El acontecimiento reciente al que quiero referirme tuvo lugar en el Espacio Callejón de Buenos Aires, desde el sábado 20 de diciembre de 2003 a las 9 de la noche hasta el domingo 21 a la noche. De manera ininterrumpida, Emilio García Wehbi y Luis Cano se alternaron en la lectura completa de Moby Dick, traducida hace décadas por Enrique Pezzoni. El texto que se entregaba con el programa de mano (véase al final de este ensayo) exponía las condiciones de la representación, porque, en efecto, esa fue una lectura-representación, lo que estaba claro desde el comienzo para los dos actores. Otras instrucciones sencillas proporcionadas por el texto tenían que ver con el sostenimiento del cuerpo durante las veinte o veinticuatro horas que empezaron a las 9 de la noche: se podía comer, beber, fumar, dormir, irse y regresar. Los únicos que no podían abandonar el espacio de representación eran García Wehbi y Cano: sobre su permanencia ininterrumpida se construía la continuidad; visibles todo el tiempo, incluso cuando se echaban sobre un colchón a descansar, ellos eran la guardia permanente de la lectura y la garantía de que esa continuidad no estaba construida con el artificio de presencias alternadas. Sus cuerpos irían cambiando con el paso de las horas, trabajados por el cansancio, y eso también debía mostrarse sin cortes.

Evidentemente, Moby Dick es una novela-mito que desbordó su fascinación hasta la cultura de masas (film de John Huston, canción de Led Zeppelin, una iconografía turbulenta y sublime que llega hasta Tiburón de Spielberg) y que, hasta hoy, conserva su magnetismo para los intelectuales (casi al mismo tiempo de la lectura en el Espacio Callejón, Jorge Dotti, en la estela de Carl Schmitt, publicó en Deus Mortalis un artículo que también es un desafío por su extensión). La traducción de Pezzoni, por lo demás, fue un acontecimiento en la cultura argentina, una especie de tour de force cuya bravura reafirmaba la potencia de traducir en los márgenes.[84] Como en la última página del Ulises y en Lolita, hay una marca de Pezzoni que prolonga y supera la línea de Sur, colocando a Moby Dick en el espacio rioplatense, del modo en que las traducciones difíciles ocupan su lugar en la lengua de destino. También es evidente que la dimensión alegórica de la novela es afín, como pocas, a una experimentalidad donde el cuerpo se juega en las dimensiones de una aventura metafísica moderna. En síntesis, no era necesario buscar demasiado para encontrar las razones de la elección de Moby Dick, que Melville llamó "libro perverso" y "libro de extraña especie".

¿Qué agregarle a Moby Dick, entonces, si todo le había sido añadido durante un siglo y medio? ¿Qué hacer con una novela cubierta por interpretaciones y comentarios, envuelta en todos los pliegues de la tradición crítica y filosófica, que incluso había tenido, hace cuarenta años,

su inserción argentina por vía de una traducción que se convirtió, ella misma, en un mito? El texto desmesurado de Melville debía ser conducido a una nueva desmesura. Reproducir el viaje del Pequod podría ser una especie de millonario happening del que resultara un documental de aventuras o un gigantesco escenario de land-art, algo irrisorio. Leer Moby Dick, en castellano, palabra por palabra, incluidas las notas del traductor, afecta menos al texto que a los lectores y a su audiencia, que se someten a la novela de Melville, en lugar de "hacer algo" con ella. Ninguna adaptación le cuadra a Moby Dick, excepto el traslado de lengua a lengua en la traducción de Enrique Pezzoni. Un ejercicio de fuerza realizado sobre otro, porque someterse a la novela de Melville es mucho más duro que adaptarla. Lo que propusieron Wehbi y Cano es del orden de la más incandescente literalidad, pero con un relevo, el del cambio de lengua.

Sin embargo, ese sometimiento al texto estuvo rodeado, desde el principio, por el suspenso: ¿cómo puede terminar esto si efectivamente logra terminar?; mejor dicho: ¿en qué condiciones se llegará a un final?; y sobre todo: ¿cómo serán más de veinte horas para dos hombres que deben permanecer despiertos, leyendo, percudidos por la fatiga y, eventualmente, por el desaliento?

* * *

Regreso al teatro, donde pasé toda la noche, el domingo a las 5 de la tarde, cuando han transcurrido más o menos quince horas de lectura. Afuera hace 35 grados; adentro, probablemente más. García Wehbi se ha afeitado. Este hecho me sobresalta, porque lo dejé, a las 8 de la mañana, con su barba algo rala, tal como se mostró en el comienzo de la lectura. No puedo dejar de pensar en ese cambio, ocurrido a media mañana o al comienzo de la tarde. El asistente que me abre la puerta (que estuvo cerrada con llave desde la noche) me dice que "hace un rato" temieron que algo pasara, pero que alguno de los dos, o los dos (no me lo dice), lo "superó". Me cuenta una escena de riesgo, callando cuál ha sido. Un peligro reciente, una debilidad de los dos cuerpos, o de las voces.

La escena es la misma pero los hombres que la ocupan muestran algunos cambios: García Wehbi sin barba, el paso del tiempo en las arrugas de la ropa y en la cara marcada, pálida, de Cano; por momentos, es un poco más débil la voz. Por el suelo y en las gradas, como durante la noche, unas

veinte personas, algunas chicas muy jóvenes dormidas sobre almohadones. La iluminación es la misma y la claridad que entra desde una claraboya cerca del techo, enfrentada a la audiencia, ya no tiene esa vibración del amanecer, cuando, de pronto, esos vidrios se iluminaron de un celeste virado por el sol. A la derecha de las chicas que duermen, o escuchan con los ojos entrecerrados, un hombre sigue, con la edición en sus manos, la lectura de Moby Dick. Hay restos de comida, botellas, ceniceros, que, con su moderado desorden, marcan también el paso del tiempo. Todo el espacio, excepto el gran cuadrilátero ocupado por la representación, se ha desorganizado levemente, como en un depósito donde cincuenta personas se movieron en silencio, pero dejando sus huellas involuntarias. Más que durante la noche, se oye, de vez en cuando, el timbre. Alguien entra. Las interrupciones, las partidas o las llegadas son parte de las condiciones de lectura, que marcan diferencias para los actores y su público: ellos, como si fueran marinos del Pequod, no pueden dejar la escena; durante un día vivirán en el teatro como si fuera un barco. Nosotros tenemos licencia para practicar una forma de la inconstancia. Pero queda claro, desde el comienzo, que esa inconstancia solo rinde algún significado si es un corte que separa una permanencia de larga duración (horas, varias horas).

* * *

Cuando está próximo el final, mientras lee el capítulo “La sinfonía”, en que un marino recuerda el hogar y le suplica a Ahab que abandone la búsqueda, García Wehbi llora. El calor es intolerable, como el cansancio. Llora leyendo la súplica en la que el puerto familiar, el hogar, los hijos no logran convencer al capitán del Pequod. Minutos después, Cano, con la voz cansada pero sin titubear, retoma la parte que le corresponde. Del pedazo de carne y hueso, que colgaba sobre el centro del escenario el día anterior, como un péndulo que los actores iban accionando, ya casi no queda ni rastro, solo hay en la soga un muñón de carne deshilachada. El hueso ahora forma parte del deforme esqueleto de un monstruo marino, que a lo largo de las horas se ha construido en un ángulo. Con una mezcla de furia y desdén, los actores han ido tirando allí esos huesos. Tampoco en el fuentón de hojalata, donde un chorro vertical recordaba el de la ballena, el agua sigue moviéndose. A su lado, sigue la jarra, con la que García Wehbi y Cano se sirven agua o se mojan la cabeza y las manos; cerca, un escurridor, como el que podría usar un marinero sobre cubierta, usado de vez en cuando por los actores para enjugar el agua que se derrama.

Sobre el fondo del espacio rectangular, limitado por cuerdas, una escalera conduce al puente del gobernalle. En las primeras diez o doce horas, García Wehbi y Cano solían subir, llevando un farol, y empuñar el timón; el domingo a la tarde, ya no lo hacen. Es evidente que, incluso en esta severa puesta en escena, los movimientos, posibles en la primera mitad de la lectura, dejan de serlo. Todo está concentrado en dos puntos del espacio. Por un lado, la mesa, a la que se sientan para leer, junto a la que cuelga una campana, que cada uno de los actores toca cada vez que termina su turno y debe avisar que comienza el siguiente; y, en la pared opuesta, la bitácora, una pizarra donde cada uno de ellos anota, con tiza, las páginas leídas una vez que su turno ha terminado. El tocadiscos, bajo la pizarra, se oye de vez en cuando, mal, débilmente, como una música que viene de otra parte o que recuerda que existe otra parte. Sobre la mesa, en un vaso, nada un pez pequeño, atravesado por un rayo de luz; como en una linterna mágica, la figura borrosa del pez se proyecta sobre la pared del fondo, que es rugosa. El domingo a la tarde, ya no hay haz de luz, ni puedo ver si el pez sigue girando contra las paredes del vaso. Los trajes negros, las camisas blancas y los moños negros de los actores llevan las marcas inevitables del trabajo realizado. Las luces amarillentas iluminan también a los que seguimos escuchando, en el vapor caliente del atardecer.

* * *

La monotonía desorienta, pero también permite pensar. Esta performance no se propone avanzar sumando efectos: todo lo que los actores hacen lo están repitiendo desde el comienzo y, por lo tanto, lo nuevo es, en cada momento, solo el texto de Melville. Pero esa novedad es conocida, porque se sabe que el orden de lectura es estricto y que, a lo sumo, a medida que avanza el tiempo, lo inesperado son los tropiezos y las equivocaciones de voces que, de todos modos, siguen siendo perfectamente claras después de muchas horas. Como performance, lo que vemos es el paso del tiempo sobre dos cuerpos sometidos a un ejercicio duro. Marineros del Pequod, García Wehbi y Cano cumplen los pasos obstinados que se fijaron al embarcar. Lejos del énfasis y de la acumulación, están allí porque deben llegar al final de Moby Dick cruzando la línea que separa la ficción de la vida, en un sentido material: al someter sus cuerpos a la lectura, sobre ellos opera la longitud desmesurada de la novela de Melville. Esto es inevitable y también incalculable de antemano. Han querido actuar la cualidad sin

medida de ese texto y ver qué resulta de esa experiencia.

Todos los vientos de las vanguardias son convocados a escena: ritualidad y distancia, proximidad y fusión, programa intelectual y riesgo físico, separación de la vida por la lectura de un texto radicalmente extraño y sobreimpresión del texto con la voz propia, con aquello más íntimo, usada esa voz sin el artificio de la "interpretación" (es cierto, sin embargo, que solo dos actores entrenados pueden leer durante todo un día). Moby Dick se ha convertido en una fantasía vanguardista, en un tejido de todos los hilos que atravesaron el siglo XX, trenzados, una vez más, a comienzos del XXI. Se ha querido revivir una ritualidad que comunique, en un más allá escénico que tiene algo de utopía estética, a los actores con quienes los observan, y sobre todo que, de un modo no fingido, haga visibles, junto a la representación, los resultados acumulados del hecho mismo de representar.[85] En el Moby Dick de García Wehbi y Cano acontece una suerte de extraña acumulación no enfática, y en este punto se podría volver a Morton Feldman.

Contra los módulos temporales estándar, a veces, se dan experiencias que confían en que la destrucción del módulo produzca una percepción desplazada, incluso desquiciada. La desorientación es exactamente lo opuesto a la certeza de que se está escuchando bien o se está mirando bien. La desorientación potencia un principio de incertidumbre en la audiencia a la que se pide un esfuerzo intelectual y sensible, aunque la obra que la provoca está bien lejos de ser ella misma un desorden. Por el contrario, su orden es evidente, pero, prolongado en la duración extrema y desacostumbrada, da la impresión de que en cualquier momento el que escucha está a punto de perderlo. La acumulación en el tiempo de capas sucesivas es sutil, muchas veces casi inapreciable, de modo que la atención, trabajada por la fatiga, está obligada a concentrarse sobre diferencias dudosas y (como se trata de obras en el tiempo) irrecuperables salvo para la memoria que no deja de interrogarse para establecer líneas entre lo ya visto, lo ya escuchado, el presente y lo que vendrá. La duración es un principio constructivo básico; sin la extensión más allá de todo límite conocido, la obra se alinearía con otras experiencias menos perturbadoras. La extensión juega de este modo cuando cruza un umbral de tiempo, porque, precisamente en ese cruce, comienza una exigencia que presiona sobre los cuerpos (de actores, de músicos, de la audiencia); y entonces se cruza otro umbral: el de la separación de la obra respecto del mundo. Por la extensión, la obra ocupa mundo y provoca acciones (adormecerse, moverse, beber, etc.) que, salvo en estos raros casos, no se mezclan con la experiencia de escuchar una música o presenciar una puesta en escena. Hay algo transgresivo en la duración extrema, una especie de ofensa vanguardista al sentido

común estético que sostiene los formatos convencionales o las rupturas convencionales de formato. Como ciertas obras musicales que consisten en silencio o duraciones mínimas, la extensión extrema es aurática y recuerda aquello que, detrás del arte, lo sostuvo durante siglos.

Pauls, El pasado

Sobre mi mesa está El pasado, la última novela de Alan Pauls, publicada en noviembre de 2003 después de recibir el Premio Herralde.[86] Son 551 páginas. Obviamente, la longitud no es extraña a la literatura del siglo XX; sin embargo, excepto algunos libros como La historia de Martín Caparrós con sus mil páginas, hoy la novela argentina no sorprende por la extensión que tuvieron Rayuela o Adán Buenosayres. Entonces, hay algo allí que obliga a pensar.

Afirmar que Pauls no quiso renunciar a nada es irrelevante, porque ¿cómo saber cuánto fue descartado si, en efecto, hubo descarte? No tiene sentido abrir un juicio sobre lo más larga que pudo haber sido su novela, y todavía es menos interesante señalar tranquilamente que algo más debió quedar afuera. Hay quien piensa, como el crítico español Ignacio Echevarría,[87] que la novela es "excesiva" o "hipertrofiada". No seguiré esa línea de análisis, en primer lugar, porque la novela no me pareció hipertrofiada ni excesiva. Se podría afirmar con suspicacia que, lejos de necesitar el Premio Herralde para poder imprimirse y circular (como ese crítico sugiere), ya que de otro modo su extensión la amenazaría con un destino de dificultades, El pasado fue larga porque eso le daba una visibilidad mayor en la competencia del premio. Ambas afirmaciones son perfectamente extraliterarias y, para leer la novela, carecen de todo interés. La pregunta es, más bien, por qué un autor de dos breves novelas anteriores (El coloquio y Wasabi), alguien que parecía instalado en una extensión acostumbrada, escribe una novela de más de quinientas páginas, y qué las vuelve necesarias, como creo; por qué Pauls, un escritor con notable inteligencia crítica, creyó necesarias las quinientas y tantas páginas.

El pasado es un folletín sentimental y, como algunos folletines, necesita extensión. Abarca más de veinte años en la vida de un hombre, Rímini, y una mujer, Sofía, que vivieron trece años juntos, se separaron y, después de innumerables peripecias que incluyen tres relaciones del hombre con mujeres bien diferentes, vuelven a vivir juntos. Las tres relaciones son

sucesivas, y aclaro esto porque esa cualidad tiene que ver con la extensión. De las tres relaciones conocemos la forma en que comienzan, se desarrollan y terminan. No son esbozos de historias que se bifurcan de la línea principal constituida por la pareja de Rímini y Sofía, aventuras en paralelo, salidas y entradas de los personajes, sino historias completas, que empiezan por el coup de foudre en dos casos o por la primera relación sexual en el tercero, y luego expanden todos los pormenores de la vida de la pareja, sus departamentos, sus trabajos, sus amigos, sus familiares, sus diversiones, sus viajes. Detalladas con la misma precisión que la gran historia de Rímini y Sofía, solo una de estas relaciones termina abruptamente, sin preparar su fin, y esto porque ese fin es un accidente mortal.

Las tres historias que germinan de la separación de la pareja son reconstruidas de modo microscópico. Cada una de las peripecias recibe toda la atención, como si se tratara siempre de un episodio principal. Un hiperrealismo narrativo establece que no hay planos lejanos y planos cercanos, ni esbozos y desarrollos; como en el hiperrealismo plástico, todo está contado con el mismo detalle, como si no hubiera borramiento por perspectiva; o también, todo está contado con el efecto minucioso de la miniatura. Esta es una opción estratégica que es necesario reconocer como tal. Pauls opta por una perspectiva desde la que todo es presentado con la misma acumulación de rasgos, como si la distancia narrativa fuera invariable (una cocina, una cancha de tenis, una cama, un hotel por horas, un hospital, la mesa de dulces de una fiesta, un vestido, una cara, un peinado, etc.). Esta opción estratégica, es obvio, requiere una extensión excepcional, porque la opción misma es extraña a las costumbres de la narrativa. Pauls se ocupa de todos los detalles con la intensidad con que se ocupa de las grandes articulaciones y de las grandes escenas. Nada merece menos atención que la que obtiene.

No se trata, como podría pensarse, de la ausencia de elipsis. El pasado, como todo relato, solo puede existir porque hay elipsis. Se trata, en cambio, de que, una vez que se ha decidido contar esto o aquello, lo elegido es tratado siempre como si estuviera en la misma relación de proximidad hiperreal con el foco del relato. El efecto es fantasmagórico; la minuciosidad de la obsesión es siempre, en algún momento, temible, incluso cuando parece más pintoresca. Toca el punto ciego de la representación, que no es la ausencia de representación, sino su abundancia, el peligro de la página completamente cubierta de escritura que suscita la pregunta: ¿hasta cuándo este catálogo del mundo y su caricatura? Contra lo que podría pensarse, la mala literatura es desprolija con el detalle, y el costumbrismo es perezoso porque confía en media docena de clichés. Pauls, al saturar, marca una diferencia respecto de aquello con que podría confundirlo una lectura distraída o malévola.

La extensión es indispensable también al tenor intelectual de El pasado. [88] Rímini, el personaje al que sigue el narrador, comprende solo muy vagamente lo que sucede en el mundo de los afectos, los deseos y las pasiones. El narrador, en cambio, como un narrador clásico (o más que un narrador clásico), posee un extenso repertorio de saberes, teorías, hipótesis, ocurrencias, y no duda en exponerlos. El ejercicio incesante de una reflexión no es adjudicado a personajes (para crear la ilusión de que ellos son inteligentes y, de rebote, generar la certeza de que el inteligente es el autor), sino que, sin disimulos, es prerrogativa del narrador: aforismos y pasajes ensayísticos sobre la infancia, la vejez, la enfermedad, el tenis, la pintura, los viajes, la adolescencia, las mujeres, las terapias alternativas (en fin, todo lo que no concierna a la esfera pública ni a la política) son materiales sobre los que se ejerce una reflexión a veces fragmentaria y a veces extensamente expositiva. En El pasado están los abstracts de múltiples proyectos ensayísticos. La habilidad del narrador es que, por lo menos a esta lectora, nunca le resultan petulantes, aunque a veces exhiben la crispación de una inteligencia aplicada a la búsqueda sistemática de la originalidad.

La ausencia de lo público y de la política es simplemente asombrosa. Rímini, nacido en 1959, como Pauls, es hijo de la Revolución Cubana. El narrador lo dice de un modo tan explícito como quien está cumpliendo una periodización a la que adjudica un tipo de personalidad. Pero, de allí en más, no se produce lo que fácilmente podría juzgarse un vaciamiento, sino la fijación de la novela en un espacio individual y grupal que corre en paralelo con la dictadura y la transición democrática. El pasado prescinde de la historia reciente con una radicalidad que obliga a pensar. Renuncia a cualquier "ambientación" que, de manera banal, cumpla con el reconocimiento de que hay un afuera de la pequeña sociedad de sus personajes. En este sentido, no hace los gestos de una narración que, con buena o mala conciencia, prevé que sus lectores estarán calculando qué sucedía en el país cuando esas cosas que leemos le estaban sucediendo a Rímini, sus mujeres y conocidos (hay dos o tres menciones fugaces, innecesarias). Pauls, de modo programático, explora cómo puede ser una ficción sin política y sin historia, que prescinda de sus alegorías o de sus representaciones. Claro está, no lo hace para suscribir una versión banal de que todo es político (y, como consecuencia, de que esa historia del poder del deseo y del amor también lo es). Diría, en cambio, que lo hace porque no encuentra en lo político algo que le resulte narrativamente interesante: no hay una afinidad intelectual entre este narrador y lo político. Quien quiera pensar que esa distancia es radicalmente posmoderna está en su derecho. También convendría pensar por qué, en una literatura que pasó veinte años mordiendo de diversos modos lo político, un escritor construye un espacio ficcional independiente y una sociedad de personajes que logran

sostener esa independencia. La distancia de lo político es un apartamiento radical, una decisión en contra. Para mantener esa distancia, era preciso llenar del todo y extensamente otro espacio, el de la microsociedad que rodea a Rímini y Sofía.

Pero si bien no hay política, El pasado nos trae otra historia, que además es otro motivo para la extensión de la novela. El pasado es una summa de la literatura argentina de los últimos cincuenta años. Quiero decir: Pauls ha leído esa historia y elige entre quiénes han escrito qué cosas del mejor modo en ella; como consecuencia, la desarma y la reorganiza, a veces de modo difícil de reconocer, otras muy explícitamente y quizás a pesar suyo. El segundo capítulo de la primera parte (p. 18) comienza con una pregunta: "¿Qué lo sorprendía tanto?". Cualquier lector de Rayuela nota una resonancia inevitable. Pero, además, toda la excursión europea de Rímini y Sofía es una variación cortazariana tan evidente que puede ser incluso una sorpresa inesperada y quizás no bienvenida. Sofía (es decir, el saber) tiene una antecesora en la Maga (es decir, otro saber, intuitivo, más allá de la razón); Rímini es un traductor e intérprete, oficio de Cortázar y del protagonista de 62/Modelo para armar. No es necesario que haya más, sobre todo en un narrador que se mueve dentro de la tradición como pez en el agua. En el otro extremo: Fogwill, el escritor de la precisión material, del perfecto dominio de los vocabularios específicos (todo aficionado al tenis encuentra en El pasado una fuente de diversión, nostalgia y crítica, así como quien haya conocido una terapia psicofísica, que estuvo de moda tanto entre pianistas como entre amas de casa de Barrio Norte, reconocerá a la gurú con quien trabaja Sofía). En una extensión irreconocible a primera vista, están los desencuentros sentimentales y la obsesión erótica de Daniel Guebel en Matilde o Nina; y también los escolares de El carapálida de Luis Chitarroni. No hay nada en la literatura más reciente que pueda igualarse a la violencia sexual de algunos encuentros de El pasado, como si Pauls hubiera decidido que eso podía hacerse, en algunas frases, sin convertirlo en recurso único, sino, por el contrario, engarzando la obscenidad, como una joya, en un relato hiperculto. Y, por supuesto, Aira: contar las historias más banales, con la confianza de que lo banal está en los materiales y no en su incorporación a la novela; demostrar que es posible encadenar historias por la lógica de una proliferación que parece ir a ninguna parte, pero que, en el caso de Pauls, luego se somete a un cierre. Bioy Casares es la figura (no digo simplemente figura de escritor) emblemática del enamoramiento. Rímini es un personaje de Bioy (un tarambana, para decirlo con una palabra de época) que ha sido tomado a su cargo por un narrador que aprendió, con Borges, que las ideas no perturban la ficción, sino que pueden fortalecerla.

Por supuesto, la extensión de la novela permite intercalar un capítulo de cincuenta páginas, que incluye, entre otras aventuras del arte, un ensayo

estético-biográfico sobre un pintor imaginario: vida, obra y desventuras en el mercado del arte de una especie de Bacon llevado al extremo. Para todo esto, se imponía la forma larga. De lo contrario, esta summa (extrañamente fraternal) de la literatura argentina habría sido solo un conjunto de contraseñas y guiños para lectores avisados. Por obra de la extensión, eso que de otro modo sería "cita" se convierte en un trabajo más secreto, menos señalizado (nada que ver con el cartel donde se avisa: miren, esto es lo que hago con la tradición) y más libre de los automatismos de la parodia.

La extensión de El pasado es, como quise señalar, su presupuesto. La novela no "salió" larga como resultado de una impericia, sino que, para ser lo que es, necesitó ser larga. Sería un error pensar que algo "está de más", cuando en realidad esa demasía sostiene el carácter mismo del texto. La extensión fue un programa, no una consecuencia.

Texto adjunto al programa, escuchado en el teatro antes del comienzo de Moby Dick

cuando ustedes entraron en la sala estábamos esperándolos

vamos a leer moby dick de herman melville en la traducción de enrique pezzoni

ochocientas sesenta y ocho páginas

vamos a leer

yo estoy leyendo ahora

esto es una lectura

moby dick es un libro

vamos a leer y no sabemos qué vaya a suceder

nadie puede prever lo que vaya a pasar

las cosas pueden ir en cualquier dirección

no sabemos cuál

haremos una lectura como se hace una obra de teatro

como este espacio en el que se hacen obras de teatro

en el que algo puede pasar

pero ¿quién sabe?

no imaginamos cómo será

le llamamos performance porque habrá distintas maneras de aplicarnos a esa lectura

una lectura es algo que se va

nuestra performance también

o sea que no tenemos nada que perder

lo que llamamos performance a veces se llama teatro

nosotros mismos a veces lo llamamos teatro

ochocientas sesenta y ocho páginas

esto podría resultar por momentos un poco aburrido

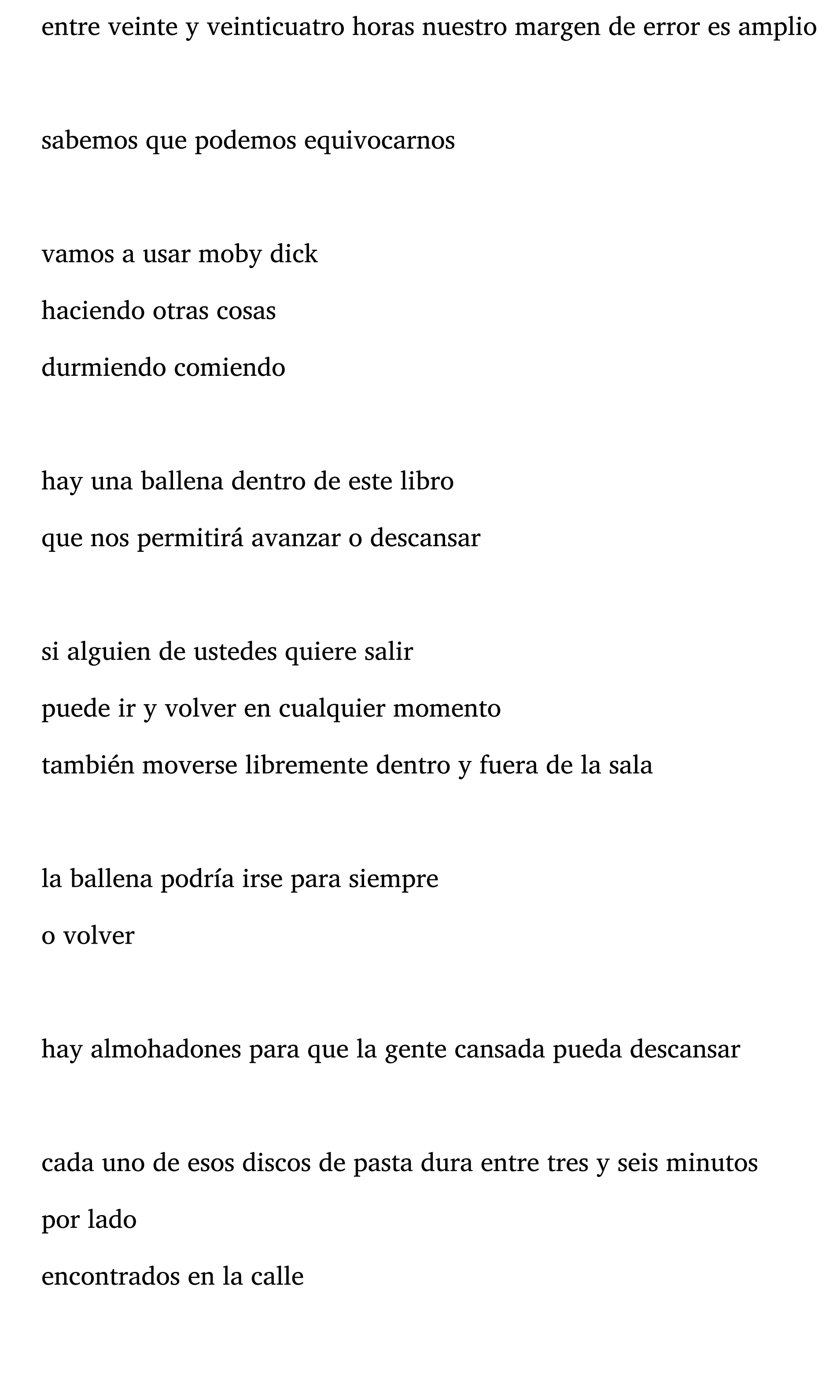
lo pensamos nosotros que se supone que tendríamos que saberlo
pero no lo sabemos

¿podría ser aburrido?
si uno lo piensa
pero nosotros no lo pensamos

tal vez no haya entretenimiento
podríamos no entretenernos

dependemos de la buena voluntad de ustedes
para aceptar nuestras limitaciones
no somos grandes lectores
no sabemos hacer lo que vamos a hacer
pero no nos parece tan importante
porque podríamos por accidente encontrar otra cosa
no tan planeada
no tan calculada
solo ustedes saben cuánto no sabemos
salvo el tiempo aproximado de veinte horas
o quizás veinticuatro
de duración

verán que



entre veinte y veinticuatro horas nuestro margen de error es amplio

sabemos que podemos equivocarnos

vamos a usar moby dick
haciendo otras cosas
durmiendo comiendo

hay una ballena dentro de este libro
que nos permitirá avanzar o descansar

si alguien de ustedes quiere salir
puede ir y volver en cualquier momento
también moverse libremente dentro y fuera de la sala

la ballena podría irse para siempre
o volver

hay almohadones para que la gente cansada pueda descansar

cada uno de esos discos de pasta dura entre tres y seis minutos
por lado
encontrados en la calle

hay discos

pero también aquel piano

en cualquier momento

puede escucharse el timbre de la puerta de calle

los perros vecinos pueden ladrar toda la noche

muchas veces lo hacen

y el gato de al lado puede maullar

probablemente lo haga

puede haber esos momentos raros

esperamos poder confrontar lo que pase

que esto que hacemos se encuentre un poco

con lo que llamamos vida

teatro es también otra palabra para llamar la vida

acá estamos

moby dick

▪

[82] El Cuarteto n° 2 de Morton Feldman, interpretado por el Pellegrini Quartet, aconteció en el marco del Ciclo de Música Contemporánea que organizó durante años Martín Bauer, a quien debo agradecer el intenso placer musical que se convirtió en duradera

amistad. Sobre el acontecimiento, escribió Federico Monjeau en Clarín, poco después de esa noche donde unas decenas de hipnotizados fuimos la multitud que siempre reunieron las vanguardias. Todo sucedió el 13 de noviembre de 2001.

[83] K. Gann, "Almost Too Beautiful", disponible en . Gann escribió este artículo a propósito de la audición del cuarteto de Morton Feldman en el Carnegie Hall de Nueva York, el 25 de octubre de 2003. La interpretación estuvo a cargo del FLUX Quartet, que en marzo de 2001 lo había tocado en el Norton Arts Center de Kentucky. Antes de comenzar la presentación en el Carnegie Hall, el cellista de la agrupación respondió a un miembro de la audiencia que le deseaba buena suerte: "También para ustedes, que tienen que trabajar tanto como nosotros, porque, en caso contrario, sería injusto".

[84] Publicada en 1970 en la colección "Obras Maestras" del Fondo Nacional de las Artes, con el sello de Sudamericana, Buenos Aires, la traducción de Enrique Pezzoni se ha reeditado también en España. El circuito de traducción y reediciones, además del patrocinio del Fondo, es todo un diagnóstico de estados culturales. Como señala Jaime Rest en el prólogo a la 1ª ed. porteña, en los años que van entre su publicación en 1851 y la muerte de Melville en 1891, Moby Dick tuvo solo una edición posterior a la primera.

[85] Sobre las tendencias al extremo en el arte moderno, véase D. Oubiña, El silencio y sus bordes. Discursos extremos en la literatura y el cine argentinos (entre los 60 y los 70), tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004; la ed. en libro (Buenos Aires, FCE, 2011) varió el subtítulo: Modos de lo extremo en la literatura y el cine.

[86] A. Pauls, El pasado, Barcelona-Buenos Aires, Anagrama, 2003.

[87] I. Echevarría, "El amor después del amor", Clarín, 24 de enero de 2004. El hecho de que sea un crítico español quien reseñe la novela para un diario de Buenos Aires y el hecho de que esa reseña haya sido publicada antes en el diario madrileño El País (debo a Nora Catelli el señalamiento un poco sorprendido, que, por otra parte, Clarín no oculta en los créditos) indican un extraño desgano periodístico.

[88] S. Quereilhac, en "La experiencia de la pasión", su reseña publicada el 25 de enero de 2004 en el suplemento cultural de La Nación, de Buenos Aires, sostiene que la novela incluye tratados sobre el amor y las pasiones.

Estéticas en el mercado

[2010]

El arte está de moda. Miles de páginas de internet responden a la búsqueda "art & shopping". Celebrities, galeristas y artistas de los primeros puestos del ranking internacional están vinculados con firmas de merchandising. Invertir en arte es menos arriesgado que la Bolsa y los museos son buenos negocios para las ciudades. Por eso, por su éxito turístico entre otras razones, el magnífico edificio del Guggenheim de Bilbao, proyectado por Frank Gehry, es custodiado fielmente por Puppy, el perro un poco monstruoso del artista Jeff Koons, compuesto por 40.000 flores. Por supuesto, es de rústicos hablar mal de Puppy: son gente que no entiende que Puppy sale de cruzar los jardines del siglo XVIII con las mascotas de historieta. Lo dice, en un video, el director del Guggenheim, que todos los días pasa al lado de Puppy.

Aunque el adjetivo haya perdido algo de la electricidad que transmitía en las dos últimas décadas del siglo XX, lo que hasta hace poco se llamó "posmoderno" caracteriza un campo estético donde distintas fracciones sellaron un tratado de paz para remitir la competencia entre artistas al mercado y a ese otro espacio ligado intrincadamente con el mercado que son los museos.

Por su parte, en la academia y en el mundo elegante, la sociología de la cultura y los estudios culturales han difundido la tesis de que es inválida, cuando no reaccionaria, la separación entre arte de élite y arte popular o arte industrial. Lo peor de todo es que esa separación también sería arcaica e incompetente para entender lo que sucede. Hay que ser muy valiente o muy conservador para señalar, en palabras de James Elkins, que

casi todas las prácticas culturales –lo que equivale a decir prácticamente toda la cultura– deben observarse irónicamente como kitsch o camp. Por cierto, desde esta perspectiva, no tiene sentido la crítica de arte que, en desbandada, se confunde con la crítica cultural.[89]

En los primeros años de este siglo, se publicaron dos libros muy breves que compartían una preocupación por la insustancialidad y la poca importancia pública de la crítica de arte y de literatura. El italiano Mario Lavagetto le puso al suyo el título Eutanasia de la crítica (2005);[90] y el citado James Elkins, profesor en la escuela del Art Institute de Chicago, eligió una pregunta: What Happened to Art Criticism? (2003). Lavagetto piensa que la muerte de la interpretación provoca la simultánea eutanasia de la crítica. Elkins subraya la desaparición de los juicios y de las preferencias. Es probable que la suma de los dos diagnósticos describa bien la condición actual: Lavagetto se refiere fundamentalmente a la crítica académica y Elkins, a la crítica periodística. Entre ambos, cubren todo el campo del discurso sobre arte y literatura.

Lo que dicen representa algo de lo que sucede, pero ni Lavagetto ni Elkins deciden tomar la cuestión de frente y preguntarse qué le pasó al arte para prescindir de los juicios valorativos y entenderse extraordinariamente bien con las descripciones que acompañan la obra como un vademécum más que como una interpretación. Sucedieron muchas cosas que no permiten mirar hacia atrás: sería impensable un crítico como Clement Greenberg, embanderado con el expresionismo abstracto, o un ensayista como Roland Barthes, haciendo la campaña por el objetivismo francés. En ninguna actividad, los discursos fuertemente partidarios parecen posibles.

Arte programático

El museo actual tiene la jovialidad de un parque temático. Los expertos (curadores) arman el museo como viaje pedagógico y turístico: una excursión educativa. Establecen relaciones entre obras por oposición, por analogía, incluso por capricho. Es casi imposible ver una exposición de museo donde un cuadro importante no esté rodeado de antecedentes (a veces arbitrarios) y paralelismos, como si el “demonio de la analogía” prescribiera el orden en el que deben verse las obras.

Sin embargo, el carácter divertido de los museos no puede separarse del todo del carácter del arte que se exhibe en ellos y que los premios consagran. Simon Starling ganó en 2005 el Premio Turner por una obra, Shedboatshed [Cobertizo-bote-cobertizo], que consistía en desarmar un

cobertizo, convertirlo en un bote, navegar con él el Rin hasta un museo en Basilea, y transmutarlo otra vez en cobertizo. Dijo que utilizaría el premio de 25.000 libras para comprar una réplica de una escultura de Henry Moore y tirarla al lago Ontario. Preferí no enterarme de si realmente lo hizo. Los jurados del Premio Turner descubrieron en esta obra una toma de posición poética contra "los límites de la modernidad, la producción de masas y el capitalismo global". Nada menos.[91]

En 2007, Mark Wallinger ganó el Premio Turner. Replicó dentro del Tate de Liverpool una campaña en protesta contra la Guerra de Irak y en defensa de los niños asesinados, con afiches escritos a mano, osos de peluche chamuscados por el fuego y otros objetos diversos. Cualquiera podría decir que el Premio Turner elige en esta línea (corderos partidos por la mitad, una virgen modelada en excremento de elefante, etc.). Sin embargo, expresa una tendencia políticamente correcta y programática del arte actual, de la que abundan los ejemplos que, hace treinta años, conmocionaban, y hoy parecen exhaustos ejercicios académicos, salvo para quienes sean muy jóvenes o hayan perdido por completo la memoria.

Los ejemplos son miles. Todos hemos visto jeringas y palanganas utilizadas en tratamientos médicos, camas deshechas con las sábanas sucias y alguna colilla de cigarrillo, camisones, la manteleta de la abuela tejida a mano, potes de diversas dimensiones y colores, casitas completas (siguiendo la primigenia instalación de Damien Hirst, que en 1992 reproducía una farmacia completa), cocinas donde en vez de microondas hay un televisor que muestra un video, reproducciones a escala menor de saunas escandinavos, carteles con inscripciones del tipo: "Tengo 45 años estoy enfemo y en la kalle pido un donativo para come gracias". Este último ready-made parecería imbatible, si no fuera que, durante la crisis argentina de 2001, un suizo superó la marca vendiendo en internet objetos encontrados por los cartoneros de Buenos Aires: el ready-made de la pobreza circulaba en un art shop virtual que, en el verano de ese año, no se iba a quedar sin oferta. Lo curioso es que también encontrara su demanda.

El padre fundador es Marcel Duchamp. La exhibición del mingitorio fue un acto revolucionario que ponía en cuestión los límites de la institución museo y de la institución arte. En ese momento, fue el escándalo. Hoy es imposible que algo cause escándalo, excepto que un artista se atreva a lo políticamente incorrecto (algo poco probable). Entramos al museo dispuestos a aceptar que vamos a encontrar cualquier cosa y que, si está expuesta allí, es arte. A la inversa, Duchamp ponía en cuestión esa creencia tranquilizadora.

El arte se ha desmaterializado. Pero no simplemente porque existe el

arte digital, sino porque los materiales artísticos se han vuelto indiferentes. Las latas de sopa Campbell's reproducidas por Andy Warhol fueron un gesto desafiante frente a la belleza del expresionismo abstracto. Basta de pintura sublime: esa fue una consigna del pop. Warhol eligió su lata de sopa y dio un grito. Hoy ninguna sopa Campbell's puede resonar como aquella, porque ya hemos visto demasiadas. A la pregunta sobre qué diferencia una foto de una lata de sopa de su reproducción hiperrealista como obra de arte, todos contestaremos: "Muy poco". Sin embargo, sabemos también que la imagen de una lata antes de Warhol era solo eso y que, después de las treinta y dos serigrafías de distintas sopas, es una obra. La respuesta es institucional. Se debilita la materialidad del arte aunque se acentúe el carácter material de los objetos presentados.

La otra cara de la desmaterialización es la hegemonía de lo conceptual y del programa. Cada obra viene con su explicación discursiva. Las intervenciones urbanas, tan frecuentes, suelen ser conceptuales y deben ser explicadas (esto sucede a menudo con las del español Antoni Muntadas, premio Velázquez 2009); la explicación las agota, excepto que se trate de grandes obras, como algunas de Christo y Jeanne-Claude. Por ejemplo, el Reichstag berlinés completamente envuelto en plástico por Christo. Su potencia visual no necesita una explicación programática, aunque también la tenga. La intervención sobre el edificio, opacándolo y haciéndolo evidente al mismo tiempo, tiene su programa; pero el gesto estético es más poderoso.

¿Una hegemonía imposible?

Las megaexposiciones, los premios y los rutilantes museos son la cubierta de primera clase de un paquebote globalizado que tiene bases locales con juego relativamente propio: galerías y pequeños emprendimientos gestionados por los productores y difusores de obras producidas con ciertos materiales del oficio que se usan desde hace siglos, a los que se incorporan otros nuevos, hallados y procesados; o incluso la pintura realizada sobre superficies no habituales (los transportes y muros urbanos del tag-art, por ejemplo).

El mercado de libros, aunque muy concentrado por capitales transnacionales, tampoco puede impedir que en sus márgenes aparezcan pequeñas editoriales dirigidas por editores vocacionales y por escritores.

Por eso, la producción se mantiene altamente diferenciada: se publican best sellers, mainstream, literatura de calidad (es decir, novelas de tema serio, correctamente escritas), experimentación, literatura popular, vanguardia, poesía y ensayo; se descubren autores que no serían publicados por las grandes editoriales comerciales; se abren, al borde de las cadenas de venta, librerías medianas y pequeñas, que existen más en Buenos Aires que en otras ciudades, pero no solo en Buenos Aires. Hay revistas independientes, centenares de páginas de escritores en internet y blogs que marcan tendencia.

Estas diferenciaciones vuelven casi imposible la hegemonía de una decena de autores, porque solo un sector del público y de la crítica les reconoce una primacía. La lista de los más vendidos no significa calidad; el mercado no asigna el prestigio, aunque distribuya la visibilidad mediática; una pequeña editorial puede publicar lo que después llega a considerarse el mejor libro del año. No hay una autoridad-Guggenheim que ponga un intrascendente perrito de Jeff Koons a custodiar los libros de Pynchon o de Sebald. Ni siquiera los grandes premios son un pasaporte a la consagración, aunque aseguren repercusión periodística. Basta repasar las listas de los premiados (y, en especial, de los no premiados) de los últimos quince años.

Todo está más fragmentado. Los libros se dispersan en editoriales de distinto tamaño y poder, el público está estratificado y no existe nada que pueda denominarse una esfera literaria única. Hay novelistas cuyo prestigio se construye sobre la venta de menos de mil ejemplares. Y decenas de miles de ejemplares no aseguran nada, excepto derechos de autor.[92]

Leer literatura implica la realización de operaciones muy complicadas. Cualquiera que haga las dos cosas sabe que es más difícil leer literatura que navegar la web. De allí en más, las diferencias estéticas entre los libros trazan líneas de fractura. Solo en unos pocos momentos privilegiados, algunas obras literarias cruzan el umbral que separa los públicos. La literatura estratifica de un modo implacable, aunque no necesariamente a lo largo de divisiones de clase.

▪

[89] J. Elkins, "How Unified is Art Criticism?", sección 2 de What Happened to Art Criticism?, Chicago, Prickly Paradigm, 2003, p. 27.

[90] M. Lavagetto, Eutanasia della critica, Turín, Einaudi, 2005 [ed. cast.: Eutanasia de la crítica, Buenos Aires, Mármol-Izquierdo, 2016].

[91] Véanse más detalles en el ensayo “La estética de las buenas causas”. [N. de E.]

[92] Véanse ejemplos, dentro del campo literario, en “La literatura y el arte en la cultura de la imagen”. [N. de E.]

La estética de las buenas causas

[2006]

Aura, todavía

Cuando en 1971 Chris Burden hizo Shoot, ancló la obra en su propio cuerpo, literalmente. Es sabido que, en una galería de arte californiana, un amigo le disparó un tiro en un brazo (que, en principio, solo debía rozarlo), y otro amigo tomó la fotografía que iba a documentar el hecho. Dos años después, Burden conectó a su pecho un par de cables eléctricos que, al tocarse, soltaron fogonazos y así no llegaron a electrocutarlo. La fotografía muestra una especie de bello monstruo frankensteiniano. En 1974, Burden hizo que le clavaran las manos, como en la iconografía de la crucifixión, al techo de un Volkswagen "escarabajo" que fue empujado hasta la avenida más próxima. Jaspers Johns guardó la reliquia de esa performance: un estuche con los dos clavos.

Pese al riesgo o por eso mismo, estas performances fueron austeramente documentadas. Navegando solo en kayak, Burden tenía que manejar, al mismo tiempo, una cámara de cine que, si se la compara con la de video, es poco amigable y desanima el ideal de exhaustividad de registro; además, realizó estos actos antes de internet, cuando no podía imaginar una repercusión universal casi inmediata. Todo esto sucedió en la era previa a la documentación integral de la performance, la era anterior a la ubicuidad del video. De algún modo, la performance conservaba entonces un rastro de lo teatral, porque no se daba por descontada su reproducción multiplicada por otros medios que, por lo tanto, no eran parte tan intrínseca de su programa.

Mientras los Estados Unidos bombardeaban Vietnam, el cuerpo se ofrecía como medium. Chris Burden no documentaba la guerra, ni la representaba con una alegoría en estado práctico, sino que ponía su cuerpo para que fuera atravesado por un proyectil o un clavo, para que se salpicara con líquidos en llamas o permaneciera encerrado en

un armario. Era un momento juvenil, revolucionario, romántico y radical. Había aura, porque, con un desvío de la bala de quince centímetros, Chris Burden habría muerto.

Unos quince años después, en 1985, Burden ensambló una máquina verdaderamente bella, pero que ya anunciaba lo que vendría. Dos vigas eran accionadas por una correa de transmisión que las iba empujando y separando en un sentido horizontal cada vez que un espectador curioso y con ganas de aproximarse atravesaba un molinete conectado con los engranajes de la correa, apoyados en el suelo. Cuantos más visitantes llegaran al museo donde se había instalado la máquina (primitiva y leonardesca a la vez), más probabilidades habría de que las paredes del museo, sobre las que trabajaban las vigas, reventaran por presión. La instalación, denominada Samson, ya es un aparato institucional-contrainstitucional, y tanto que, dos décadas más tarde, se la reproduce al detalle en una galería de Nueva York, y allí solo muestra su paradójica belleza de texturas y materias paleotecnológicas o artesanal-industriales (visualmente afín a viejos trabajos de Christo, como Wall of Oil Barrels, The Iron Curtain, que cortaba la rue Visconti de París con cilíndricos barriles herrumbrados). Aunque también hay un molinete, todos los visitantes sabemos que ni la galería ni nadie corre peligro. Ni una grieta en la pared va a quedar de la presión de esta máquina ya devenida alegórica.

Arte declarativo

Algunas formas de arte han seguido con una deliberada proximidad (pensada como deber) la coyuntura social o política, o, mejor dicho, la expresión cultural de esa coyuntura. Y hay un público de arte que (también con los mejores impulsos de la solidaridad) sigue esas manifestaciones como tarea ideológica supletoria en un mundo con poca ideología en los lugares donde debería haberla.

En un sitio de internet se ofrecen sueños de cartoneros grabados en discos compactos; el visitante puede escuchar un fragmento y, si el sueño es de su agrado, no tiene más que adquirirlo. También hay fotografías de objets trouvés recolectados de la basura y puestos a la venta por quien organizó el sitio: producción postindustrial de ready-mades. Creo que hoy ya ha dejado de vender, pero sigue abierto a eventuales visitas; la actualidad de los objetos y de los sueños se devaluó con la salida de la crisis y, en consecuencia, con el éxodo de la Argentina de las noticias internacionales.

Ahora el sitio es arqueológico, petrificado a toda velocidad. Los sueños y los objets trouvés fueron adquiridos por un marchand europeo, cuya inspiración tributa tanto al surrealismo como a un museum shop de izquierda globalizada. Sin duda, podría discutirse si el sitio que los ofrece forma parte del mercado artístico, pero la discusión misma sería arcaica. Duchamp instituyó el ready-made como gesto de artista; el dueño del sitio instituye el objet trouvé cartonero como gesto de marchand. Sin detenerse en el cinismo de la operación, lo que ella muestra es un hambre de realidad que podría manifestarse en una exhibición de "memoria social" así como de "formas de la mirada sobre los desechos" (a condición de que se acepte que también los sueños de los cartoneros son tratados como desechos). Aunque esto parezca simplemente una operación comercial astuta y desprejuiciada, hay que decir que no desentona con un clima de época. Hagamos cosas con las cosas tocadas por los cartoneros: el aura de la pobreza palpita en un bibelot del basural.

Un correo electrónico (véase el texto completo al final de este ensayo) pide obras de arte para la estación Avellaneda, donde Kosteki y Santillán fueron asesinados por la policía.

Invitamos a que nos acerques tu obra: dibujo, poema, pintura, objeto, escultura, video, instalación, intervención, recuerdo o foto. Las obras serán emplazadas a modo de un monumento social permanente sobre los muros, techos, pasillos y andenes de la estación, que renombramos DARÍO Y MAXI.

Es una circular de distribución amplia, firmada por varios artistas reconocidos que invitan a otros a este banquete político por realizarse en el lugar de un crimen que se traduce imaginariamente como escenario no solo de memoria, sino de continuidad de una lucha. Los artistas como cabeza de una especie de movimiento social: "Traé tus obras", pero no solo obras, también "recuerdos", souvenirs como los que se colocan en el altar de Cromañón; todo el que tenga algo puede ponerlo allí, en el espacio público, para armar una escena multimedia como la que suele ocupar también el espacio del museo. Todo esto, que podría leerse como respuesta a la insatisfacción (o a la desconfianza o la ausencia de política), también refuerza una idea de participación horizontal en que los valores de la solidaridad militante cuentan en primer lugar, volviendo improbable cualquier juicio que tienda a independizar la práctica artística de la ofrenda llevada al lugar de un asesinato político. En verdad, emitir ese juicio podría parecer una frivolidad. Pero, sin él, toda incorporación a ese

altar cívico se inscribe directamente en una pretensión a la legitimidad moral, ideológica y cultural.

El asedio de la realidad fue el problema del arte. Hoy se encontró una solución. El trabajo de muchos artistas, refinado e imaginativo, o reiterativo y tosco, está movido por una fe: sus intervenciones se refieren a algo exterior a ellas mismas, un exterior que creen conocer y estar en condiciones de presentar. La buena voluntad participativa es más fuerte que el extenso catálogo de problemas irresueltos (irresolubles y, por eso, dinámicos) que caracterizó por lo menos a la primera mitad del siglo XX. En todo caso, y como planteó Adrián Gorelik, hoy la pregunta que hacerse sería sobre la eficacia de centenares de estas obras testimoniales. Y como la temporalidad del arte tiene una textura diferente de la temporalidad política e ideológica, es difícil plantear una pregunta cuando la obra se desliza de un terreno a otro. Cuando ya esa utopía se había atenuado, de nuevo, el impulso de la vida captura el arte.

Las obras no se han vuelto realistas, se han vuelto declarativas. El realismo es, como cualquier otra poética, un formalismo; la expresividad declarativa tiene sus retóricas, incluso muy repetitivas y previsibles, pero la mueve una seguridad que ningún realismo poseyó: que las obras tienen "mensaje", aunque esa no sea la palabra que se use cuando se las presenta o se las explica. No se elige una estética realista, sino una relación de expresividad con un programa social, una necesidad o un reclamo. Para este tipo de obras, se ha terminado el tiempo de la refracción, del corte (posible o imposible de suturar) entre prácticas simbólicas y vida. Por supuesto, así las cosas son más sencillas: si alguien reúne en un fichero virtual todos los actos de censura, está luchando contra la censura y, además, como lo hace en el espacio virtual de la web y con diseño de arte web, esa lucha es artística y política.[93]

Es corriente la idea de que lo social o cultural reenvía inmediatamente a lo político, y de que en cada pliegue de la frase o de la línea o del plano de video se expresa la mirada (gaze, regard) del poder o del contrapoder. La posición, aunque no hace justicia a un pensamiento que fue refinándose y especificándose cada vez más, tiene matriz foucaultiana y circula popularmente en la crítica literaria y cultural. Sobre esta base (leída o no directamente en las fuentes que se le atribuyen), se sostiene la politicidad de todas las prácticas simbólicas. Sobre esta base, entonces, también deberían evaluarse sus resultados. Por eso, voy a considerar en detalle una performance que ha obtenido la mayor repercusión política que puede obtenerse con una intervención de este tipo.

Greenpeace como artista

11 de mayo de 2006, Viena, ciudad emblemática de la modernidad, sede de la Cuarta Cumbre Unión Europea-América Latina y el Caribe. Allí Greenpeace diseñó la performance de una Reina del Carnaval de Gualeguaychú.[94]

Primero, como en los viejos actos de guerrilla estética y propagandística, fue necesaria una estrategia de precisión para asaltar el lugar y llegar al momento de la performance sin que se descubriera lo que iba a suceder. La Reina del Carnaval se acreditó como periodista. La bikini de strass negra y violeta que luciría en el acto fue diseñada de modo tal que no hiciera sonar las alarmas de los detectores de metales. Un error causado por imprevisión técnica habría sido imperdonable. Sobre la bikini, la Reina llevaba solo un largo abrigo oscuro; en la mano, un anotador dentro del que estaba, doblado en cuatro, el cartel con el mensaje ecológico, las banderas argentina y uruguaya, y la firma de quien había imaginado la performance: Greenpeace.

Cuando los cincuenta y ocho jefes de Estado se alinearon para una sesión de fotos contra el fondo con la sigla de la cumbre y banderas que, en sintonía con la iconografía del design, imitaban un código de barras, la Reina del Carnaval, que se había adelantado lo más posible en la gran sala, se sacó el abrigo ante las cámaras fotográficas y de televisión, desplegó el cartel y, con su bikini y sus botas negras, avanzó de frente a los presidentes. Con los brazos en alto, mostró el afiche del mensaje, escrito de ambas caras, de modo tal que los jefes de Estado pudieran leerlo y las cámaras también pudieran captarlo.

A pasos largos, sonriente, atravesó unos cuarenta metros. Detrás de ella, siguiendo el mismo recorrido, un hombre de negro se apresuraba como si quisiera ponerse a la par de una pareja de baile que se hubiera alejado demasiado. Cuando alcanzó a la Reina del Carnaval, en el tramo final de la tarima de los jefes de Estado, la enlazó por la cintura, sin violencia. Una foto muestra todo su brazo, cubierto por la manga del traje oscuro, apoyado sobre la cintura de la mujer, como si la estuviera haciendo girar hacia la derecha para terminar el número y encaminarse hacia la salida. La serie de fotografías evocan el musical de Hollywood más que el carnaval entrerriano, por los trajes oscuros

de los jefes de Estado y por el austero acompañante de seguridad que quiere llevar a la muchacha hacia la salida, con la levedad de toque de un bailarín.

Inesperado, el acto de la Reina del Carnaval tiene todos los rasgos de una performance en un escenario que no admitía como posibilidad "normal" una mujer en bikini, sonriente, dando grandes pasos sin perder la gracia. La Reina desfiló ante los jefes de Estado cuando posaban para una foto. Es decir (y aquí viene lo esencial), interceptó con su cuerpo una línea entre la tarima de los mandatarios y las cámaras de los medios. Gracias al acto de la performer, los presidentes aparecen como fondo del plano de la muchacha entrerriana con su cartel y sus lentejuelas.

Imposible no pensar en las condiciones difíciles, de secreto y clandestinidad, que enfrentaron con éxito la performer y el diseñador Greenpeace. El éxito de la intervención emana de la coordinación perfecta del acto que aseguró el encuadre de la foto principal, los diferentes contraplanos con las caras de los presidentes y la última de las imágenes de la secuencia, la del desalojo. Nada pudo salir mejor. La cuestión no es discutir su eficacia propagandística, que resulta evidente, sino el aire de familia que la performance tiene con un acto de intervención estética. Si hubiera sucedido en un museo, nadie habría puesto en duda que se trataba de un lugar adecuado. Los contenidos ideológicamente correctos, lo masivo en la era mediática (el carnaval entrerriano que copia el carnaval brasileño con la intermediación del carnaval correntino), lo tecnológico y la estética camp, los usos cultos de lo popular en el arte contemporáneo: nada sorprendería en una sala de exposiciones. En cambio, Greenpeace hizo realidad el sueño que nunca se atrevió a soñar un artista antiglobalización para una cumbre de Davos.

Vivimos el momento más intensamente mediático de la política y más intensamente sociológico del arte.

¿Hay algo nuevo para pensar?

¿Hay algo nuevo que pide ser pensado? Para agregar una más a las definiciones de la posmodernidad: el conflicto es suplantado por la coexistencia pacífica de las estéticas y otras prácticas. Incluso la discusión estética es irrelevante dentro de este marco.

Como en el caso de las neorreligiones y los neoespiritualismos, ninguna autoridad está en condiciones de definir el espacio de lo sagrado. Max Weber afirmó que solo son estrictamente monoteístas el judaísmo y el islamismo, por lo que las creencias se multiplican en las grandes religiones históricas como el cristianismo, sobre todo el catolicismo. La crisis de las religiones tradicionales doctrinarias y su incapacidad para capturar del todo los mundos populares (o simplemente resistentes a la jerarquía por razones culturales) las obligan a coexistir y negociar con las experiencias subjetivas de la trascendencia, incluso con las más fantasiosas y más cercanas a la superstición y la magia no traducidas a términos sagrados. Cito a Weber:

La formación de la congregación religiosa constituye si no el único, por lo menos el estímulo más poderoso de desarrollo del contenido específico de la doctrina sacerdotal. Crea la importancia específica de los dogmas. Pues con ella prevalece la necesidad de una delimitación frente a doctrinas extrañas competidoras y la de mantener la victoria lograda acudiendo a la propaganda.[95]

La disolución de las estéticas fuertes y excluyentes del modernismo (caracterizadas por aquello que no se debe hacer tanto como por aquello que se debe hacer) produce el mismo efecto de multiplicación horizontal de creencias, que no da como resultado obligatorio una democratización efectiva, tan subordinada hoy a factores extraartísticos como cuando los dadaístas se reunían en el Cabaret Voltaire. De una esfera estética regida por una lógica vertical y excluyente (de la cual Adorno es el último representante), se pasa a un espacio regido por lógicas horizontales entrecruzadas. De todos modos, allí el poder no está ausente, ya que, cada vez más, la potencia del mercado simbólico y sus instituciones, actuando en nombre del pluralismo estético, regula la onda de las lógicas horizontales.

Como en una imagen ideológicamente invertida de la censura, que casi siempre buscó impedir la circulación de una obra por sus contenidos explícitos, los temas son decisivos en unión con un repertorio técnico y tecnológico de puestas en escena. Intensamente formales, las estéticas modernistas se resistieron a una definición del arte a partir de contenidos explícitos. La promoción de los contenidos habilita la promoción horizontal de los particularismos culturales, ideológicos, de género, etc., y el modelo de derechos diferenciales que

se multiplican en la esfera pública impregna también el espacio del arte. Falta decidir si lo que es bueno sin vacilaciones para la esfera pública lo es para el arte.

Quizás habría que celebrar el cumplimiento de la utopía de una línea de la vanguardia: la reunión del arte y la vida, por un camino que no había sido previsto, ya que para las vanguardias eso significaba la destrucción de las instituciones que deciden sobre el valor, mientras que la fusión de arte y vida se produce hoy por el fortalecimiento de las instituciones críticas, museológicas y de mercado que asignan los lugares y los precios. Probablemente más fuerte que nunca, un clero artístico (agnóstico, no dogmático, tolerante) regula una diversidad de creencias definidas en su relación con el mundo.

Artistas sociales

Volvamos a la Reina del Carnaval de Gualeguaychú: ¿por qué leer su performance como un acontecimiento cuya pauta no es exterior a otros que suceden en el mundo del arte? Hay varias razones. La primera es que la presencia de una tecnología de comunicación a distancia (internet, televisión, video) es fundamental para que el acto sea exitoso, porque ha sido diseñado para un escenario tecnológico. Sin medios, no hay acontecimiento, y el acto de la Reina del Carnaval habría pasado a ser una intervención que no habría alcanzado carácter público y, por lo tanto, no habría existido. Que fuera registrada y transmitida era la condición de la performance. Pero, además, el acto debía establecer, espacial y temporalmente, una relación precisa con los medios. La bailarina interceptó la línea entre las cámaras de todo el mundo y las figuras de los mandatarios formados para la foto: esa puesta en escena debía lograrse con exactitud para que el acto no se convirtiera en una intervención desprolija, a mitad de camino, fallada.

La tecnología de los medios de comunicación y su estilo para captar las noticias definían formalmente el marco. El acontecimiento no podía producirse sin contar con los medios técnicos, ya fuese sorprendiéndolos con un uso que no estaba previsto, ya fuese trabajando en el espacio que ellos hacen posible para difundir allí, con la irrupción sorpresiva de un happening, otros mensajes. La implicación del arte y la tecnología hoy no sorprende a nadie, pero precisamente porque no sorprende, es necesario pensarla. El programa de apoderarse de los medios y usarlos en su contra

(que expuso Hans Magnus Enzensberger en los años sesenta) se volvió una parcial realidad, por supuesto minoritaria, a través de dos procesos. Por un lado, la miniaturización del aparato técnico, es decir, la tendencia acelerada a la miniaturización del hardware y la existencia de un software que vuelve menos necesario al experto (tan innecesario que hace previsible su extinción). Por otro lado, la experiencia de que los medios funcionan en continuado y en directo; en estas condiciones de emisión, hay oportunidad para realizar un asalto exitoso y breve, cuya repercusión no pueda ser detenida, precisamente por tratarse de un acontecimiento en directo. Hace treinta años, Nam June Paik pensó en esta dirección, pero carecía de la posibilidad del asalto al medio, de modo que las intervenciones tuvieron un destino minoritario, como lo tienen en general los hechos de los artistas. En cambio, Greenpeace diseñó, desde fuera de la institución del arte, algo que podría colocarse en el horizonte de la performance y de sus antecedentes en los actos de guerrilla estética pero que obtuvo una repercusión de masas.

La performance de la Reina del Carnaval debía ser documentada, como algunas intervenciones del arte actual. El artista necesita disponer de los medios que registren la factura de la obra en la medida en que ese registro es la obra o una parte fundamental de ella. Por supuesto, la Reina del Carnaval encaró dificultades que no enfrentan los artistas, y, desde este punto de vista, su acto tiene más que ver con los primeros happenings contraculturales. El riesgo del fracaso estaba muy presente y, una vez comenzada la performance, ningún curador podía asegurar su éxito final. Pero no fracasó, y fue una intervención completamente lograda, porque la imagen fue repetida, otra cualidad que la documentación mediática del acto busca para obras perecederas o, como las de Christo, destinadas a un lapso de tiempo pautado de antemano.

Los contenidos ideológicos y la comunicación de un mensaje son las razones de la afinidad entre dos tipos exteriormente diferentes de "actos" (el diseñado por Greenpeace y los diseñados por artistas profesionales). La performance habría sido irrisoria si, en lugar de un mensaje ecológico, hubiera transmitido el deseo de los habitantes de la provincia de Entre Ríos de que la Argentina ganara el Mundial de Fútbol. Idéntica precisión del ensamblaje de cuerpo humano en movimiento, pancarta y medios técnicos no habría obtenido el efecto, porque el contenido del mensaje no habría respondido al escenario donde se lo emitía. Debía producirse una perfecta adecuación entre forma y mensaje que legitimara la forma por el mensaje (y no a la inversa, como acostumbraba a suceder en el arte moderno donde el mensaje no valía nada por sí mismo, sino que, por el contrario, despertaba sospechas en cuanto se imponía sobre la ejecución formal de la obra).

La eficacia en la transmisión del mensaje hace de la performance de la

Reina del Carnaval un caso raro por dos razones. La primera es cuantitativa: ningún artista podría soñar con el público planetario que obtuvo Greenpeace usando las técnicas de la performance, incluida su actual tecnodependencia y todos los optimismos alimentados por las posibilidades de la web. La segunda es formal: lo que hizo la Reina de Gualeguaychú no necesitó de explicaciones críticas ni curatoriales. Su carácter performativo (en el sentido que Austin le dio al término) fue total.

Obra y epígrafe

No sucede lo mismo con otras modalidades. Doy un ejemplo donde la obra depende casi completamente del discurso que la acompaña, como una especie de suntuoso epígrafe. Simon Starling ganó el Premio Turner 2005 con una obra cuyo título es Shedboatshed. La página web de la Tate Gallery explica que Starling, durante un viaje en bicicleta a lo largo del Rin, encontró en Suiza un cobertizo de madera y, a su lado, un remo; desarmó el cobertizo y lo "reconfiguró" como bote; cargó las tablas que le sobraron y navegó por el Rin hasta Basilea, donde había una exposición suya; allí descargó el bote y volvió a construir el cobertizo. Starling aconseja a los visitantes que observen cómo quedaron algunas marcas en las maderas, producidas por el proceso de conversión y reconversión. El cobertizo terminó en la Tate de Londres, cuyos disciplinados curadores afirman que "ese peregrinaje ofrece una resistencia a las presiones de la modernidad, la producción masiva y el capitalismo global".[96] Por supuesto, la obra no es enteramente responsable de la estolidez del comentario curatorial, pero digamos que lo presupone, porque, sin él, sin esa traducción alegórico-política, sería un tardío acto circular realizado con un objet trouvé al que se transforma para luego reconvertirlo en el anterior y (casi) idéntico objet trouvé.

¿Cuál habría sido el comentario si, en lugar de armar un bote, Starling hubiera construido un modelo de submarino alemán de la Segunda Guerra Mundial, con cruz gamada en la escotilla? Al separar las nobles tablas del cobertizo de una buena finalidad anticapitalista, romántica, campesinista, y unirlas a una imagen repudiable, habría vuelto imposible cualquier mensaje simpático e ideológicamente correcto. La ambigüedad del submarino alemán (¿condenado o reivindicado?) habría conferido una problematicidad al acto que la reconstrucción no habría podido difuminar en términos ni formales ni ideológicos. Si los curadores pueden emocionarse es porque la "artesanía" de Starling los

remite a un mundo "bueno" y a ideas que cualquiera puede entender de inmediato: "Se produce un cuestionamiento importante de carácter ecológico, político y económico, en un nivel. En otro nivel, es una obra poética de una circularidad maravillosamente absurda".[97] Nada más conmovedor.

La documentación no puede ser ambigua porque, entre otros detalles no menores, debe soportar y transmitir una acción de por sí banal, que no genera ningún nivel de indecisión semántica o ideológica. Por el contrario, la obra y su documento se pliegan a las tendencias correctas de la ideología contemporánea, en este caso, el small is beautiful, el artesanado, la lentitud como reivindicación de una forma de vida. Los contenidos declarados en la documentación son lo verdaderamente importante. Si el modernismo discutió furiosamente sobre posiciones como las de realismo "socialista" o literatura "progresista", y pensó que esas determinaciones adjetivales pasaban por alto el núcleo de verdad "progresista" del arte, que debía buscarse primero en su lógica formal, hoy nuevas determinaciones adjetivales (gay, feminista, ecológico, social, político) definen nichos del arte, que también son nichos en el mercado de objetos materiales y simbólicos, y se multiplican en tanto haya una diferenciación de públicos que lo requiera.

Los contenidos y los mensajes están de vuelta. Como si fuera necesario el desvarío de un agonizante (uno ideado por Beckett) para reclamar que los viejos locos terminen en mejores asilos.

CONVOCATORIA 26 DE JUNIO 2006

A cuatro años de la "Masacre De Avellaneda" en la que fueron asesinados los compañeros Kosteki y Santillán, atropellados por la salvaje represión planificada por Eduardo Duhalde, Felipe Solá, Juan José Álvarez, Alfredo Atanasoff, Carlos Soria, Jorge Vanossi, Oscar Rodríguez, y sus cómplices, convocamos a una nueva jornada de lucha y cultura para seguir recordándolos y exigiendo justicia.

Invitamos a que nos acerques tu obra: dibujo, poema, pintura, objeto, escultura, video, instalación, intervención, recuerdo o foto. Las obras serán emplazadas a modo de un monumento social permanente sobre los muros, techos, pasillos y andenes de la estación, que renombramos "Darío Y Maxi".

Proponemos también a quienes quieran dejar su obra en forma

permanente, que piensen en un montaje duradero al mismo tiempo que sencillo.

Próxima reunión: lunes 5 de junio 19 hs en estación Darío y Maxi (ex Avellaneda).

“Artistas convocados por muestra permanente en la estación Darío y Maxi (Avellaneda)”

Contacto: .

Colectivos: Área de Cultura del Frente Popular Darío Santillán - GAC, Grupo de Arte Callejero - el FASO, Frente de Artistas Socialistas Organizados - Estudiantes del IUNA - TPS, Taller Popular de Serigrafía - Libres del Sur, Colectivo de Cultura y Acción Popular - Muertos de Hambre - Colectivo Veintiséis Seis - Trashumantes reg. Bs. As. - La Oruga - ARDE! - Rosita Presenta - Murga Los Guardianes de Mújica - y siguen…

Participan: Vicente Zito Lema, Mildred Burton, León Ferrari, María Juana Heras Velasco, Juan Carlos Romero, Matilde Marín, Ernesto Pesce, Mariana Schapiro, Mireya Baglietto, Florencia Vespignani, Alejandra Andreone, Diego Abu Arab, Emei, Javier del Olmo, Federico Langer, Ricardo Longhini, Magdalena Jitrik…

▪

[93] Si bien parece una parodia perpetrada por un enemigo, en el “archive of cases” organizado por Antoni Muntadas (y montado en sucesivas instalaciones) hay “expedientes” como el siguiente: “Artist: d. h. lawrence. Confronting Bodies: not known. Date of Action: 1962. Specific Location: london. Description of Artwork: 67. Description of Incident: high court. Results of Incident: not known. Source: not known. Submitted By: adrian francis”, disponible en: .

[94] Desde mediados de 2005, se ha mantenido abierto un grave

conflicto político entre la Argentina y Uruguay por la construcción de dos plantas procesadoras de pasta de papel, en la localidad uruguaya de Fray Bentos, a pocos cientos de metros de la localidad argentina de Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos. La ciudad de Gualeguaychú se define a sí misma como centro turístico, tiene un carnaval de relativa importancia para las expectativas del turismo regional y en el río Uruguay, sobre el que las pasteras volcarán sus desechos, se practican deportes acuáticos y pesca. Ambas pequeñas ciudades están solo separadas por ese río. Los habitantes de Gualeguaychú temen las consecuencias ecológicas de las plantas (una de capitales españoles, que ya enfrentó y, al parecer, solucionó graves acusaciones de contaminación en Pontevedra, Galicia; y la otra de capitales finlandeses). Desde septiembre de 2005, se amplió la movilización organizada por la asamblea ambientalista, se cortó el puente entre los dos países, y se alertó a las autoridades argentinas que no habían dado importancia a la construcción de las plantas, en un descuido imperdonable que no hizo sino radicalizar el conflicto. De modo clásico, Uruguay considera que las plantas crearán fuentes de trabajo directo e indirecto, y asegura que las empresas española y finlandesa han dado las suficientes garantías sobre el cuidado ambiental. El conflicto fue llevado por la Argentina ante la Corte Internacional de Justicia de La Haya. El episodio que se analiza tuvo lugar un mes antes de que empezaran las audiencias ante ese tribunal.

[95] M. Weber, Economía y sociedad [1922], México, FCE, 1992, p. 371.

[96] “Turner Prize 2005 Artists: Simon Starling”, publicado en .

[97] Así lo repetía la “audioguía” ofrecida a los visitantes (véase, por ejemplo, “I got a lovely poem from a lady in St Albans about sheds”, crónica acerca del Premio Turner otorgado a Starling, The Guardian, 7 de diciembre de 2005, disponible en).

¿Qué es ser culto? Una pregunta sin muchas respuestas

[2007]

Salteo el capítulo políticamente correcto y académicamente acertado: todos tenemos una cultura, todos somos cultos. El relativismo es la norma más difundida en Occidente. Todas las culturas son la cultura. Sin embargo, el canto de cisne de la (otra) cultura no deja de oírse desde hace más de un siglo, a medida que pudieron comprar diarios y libros precisamente quienes, hasta ese momento, habían permanecido lejos del mundo de lo impreso. Cuanto más se extendía el público, más experimentaban los intelectuales la idea de una decadencia. La hegemonía cultural del mercado y de la televisión fortaleció esta mirada nostálgica hacia un pasado que, por otra parte, no existió durante demasiado tiempo ni en demasiados lugares.

Crisis de una cultura común. Este fue el tema, por ejemplo, de los culturalistas ingleses. Partían de la base de que una cultura común había existido alguna vez. Es probable que solo haya sido la lengua en que se comunicaron sectores de capas medias y medias altas: una lengua de élite social, pero no solo de origen aristocrático. Esa cultura común fue un horizonte que pensaron en el pasado los conservadores o nostálgicos, o bien en el futuro los socialistas, milenaristas y utopistas.

¿Einstein o Goethe?

Un polémico y esquemático ensayo del británico C. P. Snow señaló, en 1959, el cisma entre dos culturas: la científica y la literaria. Grandes intelectuales de la época, entre ellos F. R. Leavis y Lionel Trilling, intervinieron en un debate que puede leerse como un capítulo de la historia de las ideas. Ya no se habla en esos términos, porque el ideal,

propio de fines del siglo XVIII, del “hombre de letras” contemporáneo a todas las complejidades de su tiempo pertenece más que nunca a un pasado que no puede revisitarse, pese a la nostalgia por un campo cultural unificado que, por otra parte, sienten más quienes menos padecen la fragmentación de los saberes.

Hace unos años, le pregunté a una científica (química molecular, según recuerdo con alguna incertidumbre) si podía ayudarme en la lectura del libro Breve historia del tiempo de Stephen Hawking. Sin piedad ni eufemismos condescendientes, me dijo que era demasiado difícil para mí. Sentí la respuesta como un insulto, pero poco después me di cuenta de que ella tenía razón. Yo estaba preocupada por las distopías de la science fiction; el libro de Hawking no iba a ayudarme a refinar esas preocupaciones. Más bien, iba a leerlo en clave metafórica, borroneando toda especificidad, como si se tratara de una exótica teogonía fisicomatemática. Lo curioso es que la científica me frenó de modo tan despectivo precisamente en un ámbito que, varios siglos antes, había sido creado para que gente de las ciencias y de las humanidades, mientras comía o bebía, intercambiara ideas. El diálogo tuvo lugar en un college de la Universidad de Cambridge, donde las reglas de la cortesía indican que nadie jamás debe elegir por la profesión a su interlocutor en la mesa colectiva. Me atuve a la norma con los resultados obvios: las reglas tenían doscientos años y solo los extranjeros inseguros pensábamos que había que cumplirlas a rajatabla.

El hecho de que, en esos años, el libro de Hawking fuera un best seller hablaba más de la propaganda editorial que de la lectura efectiva. Yo había confundido propaganda con entendimiento, tan luego alguien que está convencida de que a las editoriales no hay que creerles nada sobre lo que venden. Pocos años después, otro científico (en ese caso un biólogo) me dijo: “Se nota que en tu país nunca te enseñaron teoría de la evolución en el colegio”. Acá la cuestión es incluso más grave, porque Darwin, un clásico del siglo XIX que la ciencia contemporánea no ha abandonado sino que ha perfeccionado o modificado parcialmente, es un escritor que no presenta, como Hawking, los dilemas de lo abstruso.

La Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (cuya redacción comenzó hacia mediados del siglo XVIII) tuvo un programa al que, casi en el preciso momento en que se publicaba, comenzaba a sonarle su hora. Surgió como monumento de un ideal que la misma ciencia expuesta por los enciclopedistas comenzaría a carcomer con mucha velocidad. Los lenguajes específicos de cada disciplina irían volviéndose opacos para los que no formaran parte del grupo de expertos. Hubo grandes divulgadores y hubo disciplinas, como la astronomía o la botánica, que continuaron siendo “populares”, pero los caminos estaban

destinados a separarse. La totalidad del saber humanístico, científico y técnico ya no iba a encerrarse en la cabeza de una misma persona. La ciencia, precisamente porque se había terminado de constituir como ciencia (y ya no conservaba hilos visibles e invisibles que la unieran con la alquimia o la astrología, como en el siglo XVII), se separaba de las humanidades de un modo que nada podía evitar. Y además, se bifurcaba en ciencia y tecnología.

La Encyclopédie es la prueba de que los conocimientos debían organizarse para que fueran accesibles a quienes no los poseían. Con su fascinación por la técnica moderna, Diderot habría saludado a Wikipedia, donde está todo lo que no se conoce, que, bajo la organización alfabética, es para muchos no el árbol de la ciencia, sino el Aleph de un universo caótico. La Encyclopédie existió porque existía todavía el ideal de una mirada que pudiera dominar todo el paisaje, aunque sus fichas fueran escritas por hombres diferentes. "El orden enciclopédico de nuestros conocimientos", expone D'Alembert,

consiste en reunirlos en el más reducido espacio posible y en colocar, para decirlo de algún modo, al filósofo por encima de este vasto laberinto, en un punto de vista elevado desde donde pueda percibir a la vez las principales ciencias y artes, ver de un solo golpe de ojo los objetos de sus especulaciones y las operaciones que realiza con estos objetos; distinguir las ramas del conocimiento humano, los puntos donde se separan o se unen, entrever las rutas secretas que los vinculan. Es una especie de mapamundi que debe mostrar los principales países, su posición y su dependencia mutua, el camino en línea recta que lleva de uno a otro, a menudo cortado por miles de obstáculos conocidos en cada país solo por sus habitantes o sus viajeros, que podrán representarse en mapas muy detallados. Estos mapas detallados serán los diferentes artículos de la Enciclopedia, y el árbol o sistema figurado será el mapamundi.[98]

Cada una de las locuciones del "Discurso preliminar" de D'Alembert a la Encyclopédie ha caducado, excepto en lo que concierne a los mapas de pequeños territorios detallados.

El filósofo, esa manifestación grandiosa de la mente que mira todo desde la perspectiva de Dios, ha descendido de la montaña. Nadie tiene esa cabeza, esa cabeza es nadie. Un siglo después, Flaubert escribió la historia paródica de los dos copistas, Bouvard y Pécuchet,

que en una empresa fracasada y menor se dedican a todas las ciencias y las artes de su época. Según afirmó Roland Barthes, Bouvard y Pécuchet encaran el último proyecto enciclopédico, que en la novela de Flaubert se repite como farsa.

Hoy, existen las ciencias y, en sus orillas, la buena o mala divulgación y un metacerebro cultural en internet. El mapa del conocimiento total parece una fantasía de la ciencia ficción, donde se mueven los superhombres arcaicos o los maestros Jedi de La guerra de las galaxias, que son sabios en el uso de la Fuerza universal, la conocen y se conocen.

Sin embargo, el pensamiento científico tiene la fuerza de un imaginario y, por eso, sigue generando metáforas. Las imágenes nos llegan de la física teórica con el Big Bang, de la genética o de la tecnología informática; en la década de 1950, la astrofísica repartía sus imágenes; en la década de 1920, lo hacían las exploraciones psiquiátricas con el hipnotismo y los experimentos médicos con injertos de glándulas animales que, con inevitable mala suerte para los pacientes, se realizaron incluso en Buenos Aires. El poder evocador de esas imágenes proviene del campo científico que es experimentado como área de punta. Las metáforas que ofrecen las palabras de la ciencia más avanzada tienen una reverberación que indicaría, ilusoriamente, que todos hablamos la misma lengua.

Vivimos con la idea de que podríamos llegar a entendernos si usamos las mismas palabras. Pero las palabras no son las mismas; quiero decir: pueden sonar iguales, pero funcionan de modo diferente. Se usan metáforas e imágenes precisamente porque las palabras diferentes son arrancadas de un lugar y llevadas a otro. A veces nos ilusionamos creyendo que esas palabras son idénticas de uno y otro lado, du côté de l'art et du côté de la science. Pero no es así: una científica inglesa siempre se encarga de despertarnos de esa fantasía.

El cisma de las vanguardias

En lo que concierne a la cultura artística, el cisma se ha profundizado. En un proceso que comienza con el siglo XX, las vanguardias se separaron del público, y no solo del público de masas, sino del llamado público "culto". Quizás el ejemplo más radical sea la música contemporánea, que solo es escuchada por minorías en las que se reconocen, casi personalmente, los músicos, los intérpretes, los compositores y un pequeño club de seguidores conscientes de su

carácter excepcional. La dificultad intelectual y el placer desempeñan papeles tan indispensables como equivalentes. La música contemporánea es el punto más alto de la línea que separa culturas. En realidad, toda la música que se escucha, salvo en los programas especializados y en sus reductos, es música del pasado, como si la literatura que hoy se leyera fuera exclusivamente Quevedo, Rousseau, Schiller, Victor Hugo, Leopardi y Dickens. La música que se escribe hoy no es escuchada por los mismos públicos que leen la literatura que se escribe hoy. Por otra parte, algo sucede con la música: para los públicos no especializados es más sencillo escuchar una sinfonía de Mozart que leer un soneto de Góngora.

¿Por qué las artes plásticas no han sufrido la misma fractura? O, mejor dicho, para que la pregunta sea más exacta: ¿por qué en la actualidad incluso las instalaciones o el videoarte más sofisticados tienen una repercusión que los mil escuchas de música contemporánea solo conocen en una excepcional noche de gran éxito, digamos, una noche donde se presenta una ópera de Alban Berg?

El marketing de las artes visuales es factor de popularidad. Los museos se han convertido en estrellas de la arquitectura y, aunque podría pensarse que siempre lo fueron, lo que ha cambiado es la forma en que persuaden al público de ese estrellato. En los últimos años, se han construido museos antes de que se hubieran adquirido las colecciones o asegurado los préstamos que iban a completar su existencia. Sin exagerar, el museo es una pieza fundamental de lo que hoy se llama "imagen de ciudad" y, por lo tanto, interesa al mercado turístico tanto como al mercado del arte. Los museos son logotipos. La modalidad actual de la "curaduría" acentúa el aspecto entretenido de la exhibición: comparaciones entre cuadros (a veces sensatas, a veces caprichosas), fotografías, actividades para los niños, tiendas de souvenirs, artesanías e impresos.

Por otra parte, las formas en que se mira arte y se escucha música son radicalmente diferentes: el compromiso de silencio y de permanencia es ineliminable del protocolo de la audición. El museo habilita usos más distendidos, más distraídos o, incluso, presencias paradójicamente ausentes. En el auditorio, se pide el silencio de un templo; el museo actual invita a la circulación de un parque temático.

Por último, desde el pop art, la iconografía del mundo y la iconografía del arte se han cruzado, tanto como se han cruzado los rasgos formales y técnicos de la representación. Eso hace todo mucho más sencillo, una vez que los museos han persuadido a su público respecto del valor estético de una caja de jabón Brillo si fue elegida, entre mil iguales, por Andy Warhol. Es el triunfo póstumo de Duchamp: todo objeto que se expone debe ser

observado como arte; todo cuerpo que se mueve es una performance y todo lo que se ve en proyección es videoarte. Duchamp, cuando expuso su célebre mingitorio, ciertamente no buscaba proporcionar a los museos ni a los marchands tales argumentos pedagógicos. Gracias a esta persuasión, las artes visuales no han sufrido el cisma de públicos que caracteriza a la música. El mercado del arte y las mallas firmes que lo unen con el museo y con la crítica reciben su recompensa por haber impedido la fractura que se produjo en la música y en el cine.

En efecto, para poner un ejemplo que no afecte sensibilidades locales: en Le Monde se publicó una nota donde se celebraba que el llamado "cine de calidad" (es decir, el cine comercial pero de buena factura y temas serios) había disputado a los majors (es decir, a Hollywood y sus sucursales globalizadas) la mitad del público francés. Era, por cierto, el éxito de la llamada "excepción francesa" que, en el campo del cine y la televisión, permitió políticas culturales industriales muy activas. Al mismo tiempo, se anotaba el fracaso del "cine de arte" (films de Philippe Garrel, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, entre otros grandes). Los lectores, que en la página web del diario escribían sus comentarios, decían cosas tales como: "Ni un film en blanco y negro más" (se referían a Los amantes regulares de Garrel, que, por suerte, se proyectó en la Sala Lugones de Buenos Aires gracias a la militancia de Luciano Monteagudo), "Metan todos los Godard en el placard" o "Ni un euro para Rivette". Las 40.000 personas que vieron los films execrados por quienes no los habían visto no escribieron nada. La fractura, nuevamente, está allí. En los últimos cincuenta años, solo algunos cineastas de ambos mundos pudieron ser amados por el público general y por el especializado: Fellini es el ejemplo que más me convence.

Sucede algo parecido, pero de menor intensidad, con zonas enteras de la literatura. G. W. Sebald fue probablemente el último gran autor surgido en lengua alemana: habría que mirar sus cifras de venta y su centimetraje. Patrick Süskind ha vendido de una sola novela, El perfume, más que Thomas Bernhard. En internet, Jonathan Franzen obtiene casi el doble de hits que Thomas Pynchon. Si se trata de participar en una conversación, vamos a ser más oportunos si leemos a Franzen o a Ian McEwan antes que a Pynchon.

Sin embargo, la literatura de Sebald, de Bernhard o de Pynchon no enfrenta la hostilidad que asedia al cine de arte, ni la disciplinada soledad de la música contemporánea. Juan José Saer no fue leído durante los veinte primeros años en que publicó sus novelas (novelas tan perfectas como la primera suya, Cicatrices, de 1969), pero en los años noventa ya no era invisible y murió en 2005, cuando su difícil literatura circulaba mucho más allá de aquellos primeros grupos de

convencidos. Había obtenido un público que no se superponía exactamente con sus primeros lectores. Lo mismo sucedió con los objetivistas franceses, a quienes Barthes defendió en los años sesenta como causa estética.

Podría preguntarse qué es necesario saber para leer cierto tipo de literatura contemporánea. La pregunta vale para todas las formas estéticas. La imprecisa respuesta es: bastante.

Moda y estilos

Para Sarmiento, que sentía el aislamiento de una república que todavía no se había constituido, de un territorio que todavía no alcanzaba a organizar sus miembros dispersos, de un paisaje y pueblos marcados por el "orientalismo" de su carácter estallado y violento, habría esperanzas de civilización allí donde hubiera unos cuantos jóvenes que usaran frac, algún médico, algún abogado, alguna escuela, algún templo. Lo que sobresale en esta lista es el frac, que no se trata solo de un signo de clase, como podría suponerse de manera banal, sino de cultura. La enumeración de profesiones y propiedades necesarias pertenece a un interrogatorio que Sarmiento realiza para averiguar cuál es el estado de la civilización en La Rioja. Las previsibles respuestas negativas: cero médico, cero abogado, ningún frac, confirman las peores previsiones en ese capítulo IV del Facundo. Esto no tiene nada de superficial, como tampoco lo tiene la atención obsesiva que Sarmiento le dedica a su uniforme en la campaña del ejército de Urquiza contra Rosas: vestirse a la extranjera era una advertencia y un modelo.

Modernidad es ciudad, mercado, tecnología y moda. En el Manifiesto Futurista de 1909, Marinetti lanzó un desafío: "Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia".[99] Cuando los automóviles les ganan la batalla a las esculturas griegas, no solo ha emergido el continente heterogéneo de las vanguardias (y se acerca el cisma), sino que se anuncia el cambio del vocabulario del arte. Marinetti creyó ser el profeta de una época (anarquista, violenta, guerrera, nacionalista, veloz), pero en realidad era la época la que hablaba en su Manifiesto.

La fascinación por la moda no es, por supuesto, algo que nos sucede, de pronto, en las últimas décadas. Pensar que la literatura descubrió la moda

en una novela de Bret Easton Ellis es sufrir amnesia respecto del dandismo y pasar por alto La Fanfarlo de Baudelaire, un teórico de lo moderno y de lo transitorio, quien en El pintor de la vida moderna señala: "Nadie tiene derecho a despreciar ni a prescindir del elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes".[100] Walter Benjamin, en su obra inconclusa e inagotable sobre los pasajes de París, escribió:

El interés quemante de la moda consiste, para el filósofo, en sus extraordinarias anticipaciones. […] Ciertamente, la sensibilidad del futuro propia del artista supera ampliamente la de la gran dama. Sin embargo, la moda, a causa del olfato incomparable de la comunidad femenina para aquello que se prepara en el futuro, está en contacto más constante y preciso con las cosas por venir. Toda estación transmite en sus últimas creaciones una señal secreta de las cosas futuras.[101]

Esto en la década de 1930. En una de sus fichas, Benjamin copia un aforismo de Maxime du Camp (amigo de Flaubert, otro experto en modas): "La moda es la búsqueda siempre vana, a menudo ridícula, a veces peligrosa, de una belleza ideal superior".[102] Victoria Ocampo, una fanática del estilo, que fue lo que hoy se llama una trendsetter de la moda, entendería la frase perfectamente: lo probaba con sus tricotas Chanel, no solo porque las usaba, sino porque escribía sobre ellas con inteligencia.

Cuando fue posible una comparación entre una Bugatti y una estatua griega, comenzó un ciclo que, como se vio, tuvo dos grandes movimientos: ampliación y fractura del público. Y todavía no he mencionado la televisión, creadora del consumo de masas contemporáneo. Es el cambio más radical y, al mismo tiempo, más sencillo de pensar en términos sociológicos. Ya se han escrito bibliotecas y el caudal no cesa, porque se abrieron disciplinas académicas dedicadas al asunto, responsables del crecimiento demográfico récord en las carreras de comunicación, cine y diseño. En términos estéticos, desde mediados del siglo XX, nada de lo que pasa en los medios (incluso sus productos más ínfimos o execrables) queda fuera del campo donde las artes eligen sus materias, y, como en un mercado o en un gabinete de curiosidades, simplemente se trata de mirar. No hay, casi, la posibilidad de escandalizar a nadie con ninguna mezcla. Sobre internet también se ha escrito mucho, en un tono por lo general optimista, envidiable unanimidad que la televisión no suscitó. Pero, a fin de dar verosimilitud a la futura república igualitaria de

navegantes, lo que más importa es que el acceso sea universal.

Sin embargo, subsisten interrogantes. Una institución que, durante el siglo XIX y buena parte del XX, creyó tener la solución a la pregunta sobre la transmisión de la herencia cultural ya no la tiene. En efecto, los estudiantes le reconocen a la escuela pocas capacidades para averiguarlo y casi ninguna autoridad para establecerlo. Para cerrar el círculo, la escuela sugiere que habría que preguntárselo a los estudiantes mismos; quizás ellos puedan buscarlo en internet y en la televisión.

▪

[98] J. D'Alembert, Discurso preliminar de la Enciclopedia, Buenos Aires, Aguilar, 1974.

[99] F. T. Marinetti, "Le Futurisme · Manifeste du Futurisme", Le Figaro, 20 de febrero de 1909, 1ª plana [ed. cast.: "Fundación y Manifiesto del futurismo", en M. De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1999].

[100] C. Baudelaire, Le peintre de la vie moderne Constantin Guys, París, René Kieffer, 1923 [ed. cast.: El pintor de la vida moderna, Madrid, Visor, 1999].

[101] W. Benjamin, Das Passagen-Werk, Frankfurt, Suhrkamp, 1982; trad. it.: Parigi, capitale del XIX secolo. I 'passages' di Parigi, Turín, Einaudi, 1988 [ed. cast.: Libro de los pasajes, Madrid, Akal, 2007].

[102] Íd.

En busca del aura

[2014]

Durante la dictadura o poco antes, en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, vi Gritos y susurros. El mundo hostil quedó suspendido en ese décimo piso del edificio moderno que proyectaron Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz. Esa noche, la sala y el film me rescataron durante una hora y media.

He corrido muchas veces por la calle Talcahuano y la calle Corrientes para llegar a la Lugones.[103] He dejado de trabajar a media tarde y he llegado al hall del Teatro San Martín con los billetes en la mano, à bout de souffle. Un verano, hace cinco o seis años, se cortó la luz a la hora de la función; junto a otros fanáticos, me quedé en la planta baja, con la esperanza de ver Los masajistas y una mujer, filmada en 1938 por Hiroshi Shimizu. La incertidumbre aumentaba nuestro deseo. Otro verano de los años ochenta, también sin refrigeración, insistimos como estoicos mientras se proyectaba El proceso de Orson Welles. Fui una semana entera a ver los films de Sokurov. Otra semana completa estuve dedicada a Syberberg, quien cuando se prendían las luces estaba, foulard de seda blanca y saco oscuro, en el fondo de la sala donde nos habíamos sentado una docena de personas. Cada una de esas tardes sentía vergüenza, porque habría deseado una multitud, completamente improbable, por cierto.

La Lugones comenzó sus proyecciones regulares, a cargo de la Cinemateca (Fundación Cinemateca Argentina), en 1967, con La pasión de Juana de Arco. Mucho antes, una casualidad premonitoria me condujo allí para ver un film rumano o búlgaro, realismo social en una aldea campesina, que había pasado por el festival de Mar del Plata. En esos años de comienzo, los programadores fueron Guillermo Fernández Jurado, Manlio Pereyra y Rodolfo Corral, cuyos nombres están impresos en el primer programa. Guillermo y Paulina Fernández Jurado siguieron programando; la recuerdo con nitidez a Paulina como público de proyecciones posteriores a su etapa.

Luciano Monteagudo me cuenta la sucesión:

Yo entré a la Lugones en 1978 (tenía 20 años) porque Kive [Staiff] sabía que de la oficina de prensa, donde redactaba las gacetillas, me escapaba sistemáticamente todas las tardes hacia el décimo piso, por lo que le pareció más práctico que hiciera mi trabajo directamente aquí arriba. Primero empecé simplemente haciendo la coordinación entre el Teatro y la Cinemateca y redactando los programas de mano (uno de los primeros incluía una crítica de Cabrera Infante para Los siete samuráis, donde decía algo así como que la moraleja de la película era: "No es conveniente pedir auxilio al ejército para resolver los problemas del pueblo"; por suerte para mí, ninguna autoridad competente tomó nota de mi inconciencia). Después, claro, empecé a meter cada vez más la cuchara en la programación.

Recuerdo la Lugones, el cine del SHA y el Instituto Goethe como aguantaderos culturales en la segunda mitad de los años setenta. A esa tríada, sucesivamente se agregaron ciclos en librerías, como la Gandhi, o en museos. Pero la Lugones es una escena concentrada, sin intermitencias (como lo fue el Lorraine hasta su cierre). Un logotipo, primero del cine de repertorio (donde hicieron su cultura decenas de estudiantes de cine, antes de las nuevas tecnologías), luego de los films que el mercado rechaza. Allí y en el Bafici vi todos los films de Raya Martin, el singular filipino vanguardista. En la Lugones, vi Fuera, Satanás de Bruno Dumont, y ese mismo día empecé a reclutar gente para que no se la perdiera. Fundamentalmente, esas salas, que la Lugones sintetiza, son la prueba de un público que subsistió porque pudo encontrarlas abiertas (y baratas), pero también de una forma, hoy recesiva, de ver cine, de construirse como espectador de films que, por alguna razón, no solo nos miran sino que son la historia de muchos de nosotros.

Décadas después de aquella inaugural proyección de Juana de Arco, con sus planos prodigiosos de la Falconetti y de Artaud, se hizo una retrospectiva de Dreyer que incluía también sus cortos institucionales y, memorablemente, Gertrud, que casi nadie conocía. Muchas veces, imposible saber cuántas, fui a ver un Godard o un Antonioni; hace dos o tres años, me asombró el lleno de la retrospectiva de Fellini. En marzo de este año, escribí un mensaje a un amigo. Le decía: "Es indispensable que veas Fortini/Perros de Straub y Huillet. La acabo de ver en la Lugones. Solo la dan hoy".

En el ascensor al décimo piso, viaja una muestra social del público de la sala: jubilados, desocupados, estudiantes, la variedad democrática de la calle Corrientes. Se emiten sentencias asombrosas. Un amigo mío escuchó la mejor, enunciada con precisión y distancia: "Esto no es cine, es poesía" (sobre Nouvelle vague). Otra, sobre Ordet: "¿El argumento no es medio

surrealista?". Finalmente, a la salida de Alemania año 90 nueve cero, una propuesta inesperada y exhaustiva: "Parece que está inspirada en una película anterior sobre la guerra; sería bueno que las dieran juntas, para ver qué pasa". La experiencia del shock, a pedido del público. Por supuesto, ese Rossellini también lo vi en la Lugones.

En 2008, trabajaba ocasionalmente en el San Martín en una obra de Paco Giménez y el grupo La Noche en Vela. Una tarde le propuse a Eli Sirlin, que ponía las luces, que nos escapáramos a la Lugones (estábamos en la Cunill Cabanellas, la sala del tercer subsuelo) porque se proyectaba Brutalidad en piedra de Kluge. Esa película me había llevado a Núremberg poco antes. Fallé a todos mis trabajos por una retrospectiva de Rivette, con films de duración descomunal (agenda cerrada por siete días). Y otros siete días con los Kaurismäki (films que, en el atiborramiento, terminaban pareciéndome iguales o con diferencias indiscernibles); una semana entregada a Kitano; otra, a Wim Wenders (cuyas primeras películas había visto durante la dictadura en el Instituto Goethe, santuario de resistencia, donde también se proyectó Fassbinder, que indignó a algunos viejos alemanes del público). Cine argentino: Cozarinsky, Alonso y Cristian Pauls, después de la proyección de Sinfín; sobre todo, la frase desafiante con que contestó a una objeción sobre cuántas personas podían interesarse en su film: "Seguramente tantas como en una novela. No me parece poco". Espíritu de cinemateca.

Soy público de festivales y, en primer lugar, del Bafici. Me deja indiferente que alguien me diga que tal film está colgado en la web. Sentada frente a una computadora diez horas diarias, tardes enteras en internet, no movería el mouse dos centímetros para bajarlo. Sé que alguna vez llegará a mí, en una sala oscura, para que pueda verlo. El film buscará su momento y yo le daré un lugar. En décadas, son pocos los films que no llegaron. Y, de todos modos, todavía pueden llegar.

Quiero pensar esta fidelidad a salas como la Lugones (agregaría el Babylon de Berlín, el Anthology Film Archives de los hermanos Mekas en la calle 2 y la avenida 2 de Manhattan). Quiero explicarme la emoción que siento cuando reconozco algunas caras que me son familiares desde hace décadas o cuando lo veo pasar a Luciano Monteagudo, casi inmaterial, en la media luz anterior a la proyección. Como si algo en el mundo tuviera persistencia.

Entonces, releo "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". Como todo clásico, el ensayo de Benjamin admite ser revisitado. Podrá objetarse que los ejemplos que analiza Benjamin pertenecen a un momento de la historia de las artes; sin embargo, su función es la de presentar un concepto, que valió durante muchos

siglos y cayó cuando fue posible reproducir técnicamente una obra y, más tarde, producirla solo de modo técnico. Lo que se desvanece es el aura: la presencia real e irrepetible de la obra en un aquí y un ahora. Cuando es única, la obra no puede estar en otro aquí ni en otro ahora al mismo tiempo: un cuadro auténtico solo está en un lugar y en un momento dados. Con la imprenta, primero de imágenes y luego de caracteres, esta condición comenzó a debilitarse, y la fotografía terminó por destruir la unicidad indivisible del ser de la obra que no se multiplica en copias. Simplemente, se desvanece el aura.

En la experiencia ritual del arte se manifiesta el ser de la obra: silencio, recogimiento, concentración subjetiva, intensidad sensible. Es evidente que estos nombres, que evocan la experiencia aurática tanto como la religiosa, provienen del rito. El aura sostiene un mundo de experiencias privadas (aunque sean sociales) caracterizadas por el shock, ese golpe de intensidad provocado por un objeto único, cuyo ser se revela a la percepción. Esa experiencia, desligada del ritual, es protagonizada por públicos entrenados en percibir un objeto que, como ha dicho Georges Didi-Huberman, nos mira tanto como nosotros lo miramos. La experiencia aurática pertenece a cierto tipo de cultura y a cierto funcionamiento de la cultura en la sociedad. Para decirlo rápidamente: el ser de la obra se manifiesta solo a quienes han sido preparados por la creencia y aceptan que “aun en la más perfecta reproducción, siempre falta algo: el Aquí y Ahora de la obra de arte, su Ser en el lugar que es único en cada caso”.[104] Un “núcleo sensible”.

La reproducción técnica disuelve este núcleo sensible. Pone a la “misma” obra en lugares diferentes. Como reflejo multiplicado por la técnica, la obra puede estar en todas partes. Despojada de su unicidad, pierde el aura, incluso para quienes no podrían juzgar técnicamente sobre lo auténtico y lo original. El aura es una cualidad teológica del museo: lo que allí se muestra, salvo advertencia en contrario o engaño, es original. Es aceptada también como valor de mercado: el original tiene el valor mercantil de ser único en su género (einmalig).

Para Benjamin, la pérdida del aura implica también la destrucción de la tradición, esa continuidad entre pasado y presente, que es una hipótesis en la historia del arte. Nostálgico, pero nunca un reaccionario en términos culturales, Benjamin registra el quiebre de esa totalidad (que hacía de la experiencia otra totalidad). La multiplicación de la copia destruye el muro que aseguraba la unicidad. Lo que fue único se multiplica fantasmagóricamente en sus iguales. Se ha cortado el lazo entre el artista y la obra (lazo único), y entre la obra y el espectador.

El ser de la obra se ha puesto a la medida de la multiplicidad de los hombres. La copia es más accesible que el original, puede ser cortada y manipulada, sometida a operaciones ópticas e intervenciones diversas. La copia ha terminado de desligar a la obra del ritual y al arte de lo sagrado. La destrucción de una totalidad única, producida siempre de manera única, es el capítulo final de un tipo de percepción estética. Frente a una totalidad destruida, aunque la obra parezca igual a sus simulacros, la promesa aurática se ha perdido para siempre.

Sin embargo, Benjamin atiende a lo que está sucediendo en el momento en que escribe estas notas (1935-1936). Sucede el cine: la más descomunal, en términos cuantitativos, de las transformaciones provocadas por la reproducción técnica. A diferencia de la reproducción litográfica de una pintura, el cine no reproduce nada que técnicamente sea anterior a él en tanto obra. Un film tiene un original invisible (su negativo) o perfectamente igual a sus copias (en el cine digital). Al ser el negativo invisible, cada copia es idéntica a ese "original" técnico, físico, químico. El original no está para ser visto, sino para ser procesado y convertido en copia. La cuestión es entonces esa copia, a diferencia de una pintura o de la reproducción técnica de un concierto en un disco. Nada hay para el espectador antes de ella.

Sin original visible (la diferencia es fundamental), si el argumento se atiene estrictamente a la definición de aura de Benjamin, el cine carece de un aquí y ahora; no es único en su género (einmalig) y, entonces, estaría impedido como "presencia real". Pero la copia de un film puede ser perfecta, aunque no tenga a lo "único" como cualidad. En cambio, no hay copia técnica perfecta de un cuadro del Renacimiento. Puede engañar a los no expertos, pero no a los expertos; en cine, la copia perfecta jamás es un engaño, no existe tal cosa como la falsa copia perfecta. El lector sabrá completar el razonamiento para el digital.

Por lo tanto, además de las preguntas que Benjamin plantea sobre el cine y su relación con la estetización de la política, hay otras preguntas que podrían abrirse. La primera concierne a un discurso que, como el de la literatura, es reproducible y cuyo original, que mantiene un lazo con el cuerpo de su productor, no tiene valor estético, sino bibliográfico o archivístico. Nadie atraviesa una experiencia estética más intensa por leer la primera edición de Borges que por leer la enésima; ni por ver la primera copia de Citizen Kane en lugar de la enésima, si esa copia y la proyección son de igual calidad. Lo que en ambos casos se sugiere son buenas ediciones (sin erratas, sin rayas, sin tramos perdidos). El ser que se

manifiesta en la primera edición es el de la última (o ninguno). Pero si la copia estuviera anotada de puño y letra por Borges, la experiencia sería distinta. Aunque sea posible reproducir técnicamente esa página, la escritura de Borges, como un dibujo o grafema, es original en un caso y reproducción técnica en el otro.

Con el cine suceden cosas distintas, de dos órdenes diferentes. “El cine está inmediatamente fundado en la técnica de su producción”,[105] escribe Benjamin. Algunas consecuencias son insoslayables.

En primer lugar, la deformación de la reproducción de lo filmado cuando el film, pensado para proyectarse en gran tamaño, es miniaturizado en DVD. Si una pintura es reproducida en una tarjeta postal o como ilustración de un libro, los detalles de la amplia superficie de origen aparecen compactados en la superficie de destino. Técnicamente, es posible reproducir a igual tamaño porciones de la pintura original, que, en hipótesis, podrían acompañar a su reproducción completa. Benjamin sostiene que así se ausenta el aura, esa original aparición del ser. Sin embargo, también podría sostenerse que lo pintado en el cuadro, por lo menos de manera plana, sin texturas, se restituye perceptivamente. La misma operación es imposible con un plano filmado. Si se lo quisiera fragmentar en sus detalles para que cada porción tuviera su espacio en la pantalla de un ordenador, el plano, como simultaneidad precedida y seguida por otra, parte de una secuencia, desaparecería. La película se volvería una sucesión de fragmentos, no de planos. La solución técnica a la compactación es imposible, si se respeta la imagen en su continuidad temporal y sonora.

Con esto quiero señalar que la compactación de la imagen cinematográfica tiene consecuencias irremediables sobre su percepción. Supongamos iguales condiciones de visión en pantalla de ordenador y pantalla cinematográfica: es decir, igual foco, luminosidad, etc. De todos modos, la diferencia de tamaño y la imposibilidad de dividir en fragmentos los planos y las secuencias, además del problema de las proporciones utilizadas en los diferentes planos de cine (proporciones que son variables) y en los monitores de ordenador, nos colocan inevitablemente frente a los resultados de una operación con la imagen. Apelmazada, se la puede recorrer más apresuradamente, pero la captación de los detalles es un problema irresoluble. Incluso si se deja de lado la ilusión de profundidad de la proyección en pantalla cinematográfica, que se pierde en un monitor. Sin duda, volver a ver un film bien conocido en pantalla casera es un método inigualable para detener la imagen y estudiarla, como operación crítica, pero se trata de una relectura, no de la primera percepción de un film, no de su percepción “original”, si se autoriza la

palabra expulsada, para Benjamin, por la técnica.

La segunda consecuencia es el cambio del contexto de percepción. Las condiciones externas de visión son radicalmente diferentes en un ámbito privado y en el cine. La pantalla casera propicia una visión "distraída" (si usamos el adjetivo que Benjamin elige para caracterizar toda visión de películas): "La marca de una percepción cuyo sentido de lo indiferente se ha acentuado".[106] La sala cinematográfica oscura, cuya única luz llega desde el proyector y la pantalla, produce una concentración intensa. Cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad, la conciencia perceptiva cancela los elementos que, a los costados de la pantalla o incluso delante del espectador, existen como remanentes de un espacio donde están reunidas varias o muchas personas. El silencio, que es condición habitual en la sala y que los espectadores exigen cuando algún acontecimiento externo lo rompe (el sonido de un teléfono o el murmullo de un corto diálogo), refuerza la autonomía de los sonidos del film respecto del mundo extracinematográfico. No hay una sintaxis de objetos materiales que se recompone permanentemente compitiendo con las imágenes. Es menos probable que un espectador emancipado o anárquico salga a lavarse las manos, conseguir un sándwich, hojear un libro o cerrar una canilla. El film en sala cinematográfica no propicia esas expansiones, aunque no pueda prohibirlas por completo. Sobre todo, la proyección no se detiene por cualquier ocurrencia, como sucede frente al ordenador o el monitor casero. Lo único posible es abandonar la sala.

Lo que un film no permite hacer cuando se lo proyecta en la sala cinematográfica lo acerca, precisamente, a una visión que, incapaz de reponer el aura donde (según Benjamin) nunca pudo haber estado, ejerce la fuerza del aquí y el ahora sobre la subjetividad del espectador. El film no puede ser usado de cualquier modo, resguarda una huella de independencia estética. El espectador no es despótico en la sala como puede serlo en su casa. Si se quiere reivindicar la libertad del espectador, hay oportunidad de hacerlo: alguien que detiene el film en cualquier momento, no como un crítico que va a estudiarlo o como un artista que va a dinamitarlo para producir otro objeto, sino como un pequeño déspota (nada más afín a lo post-).

Por otra parte, la reivindicación de la sala frente al espacio privado individual me lleva a pensar en otra dirección, con la hipótesis de un regreso del momento aurático. Naturalmente, no es el aura de esa vívida presentación del ser en el aquí y el ahora, sino la sombra del aura, hecha presente, en este caso, por las condiciones sociales y culturales de la visión del film en una sala cinematográfica. En primer lugar, la libertad del espectador no es más fuerte que el objeto sobre el

que la ejerce. Esto quiere decir que el espectador no puede determinar todas las circunstancias de la visión de un film. No puede proyectarlo cuando le viene cómodo, no puede detenerlo para cocinar y seguir mirando después de la comida, no le puede sobreimprimir otros sonidos. De algún modo, dentro de la sala está obligado a mirar, y su autodeterminación se limita a irse de allí. Ha elegido estar en determinado espacio y en determinado momento. Con frecuencia, se ha preparado de diferentes modos para ese instante. Su cuerpo está obligado por la inmovilidad y el silencio.

Podrá decirse que son constricciones inaceptables. También podrá decirse que son las que se aceptan en los rituales religiosos o laicos, intelectuales o políticos, en que las reglas de conducta, de llegada, de silencio, de continencia, son respetadas. Aprendemos a ir al cine, dado que no es una forma de visión natural (si es que existe alguna forma de visión solo regulada por la naturaleza). El cine solicita los deseos del espectador, pero reprime sus acciones físicas. En esta extraña contradicción se abre el espacio de su imaginario. El cuerpo es dominado por la imagen. Este dominio, que produce placer, es la sombra de un aura, la revelación de una presencia que no se somete a mis caprichos, y cuyo aquí y ahora no puedo determinar por completo. Solo puedo elegir estar o ausentarme. Normalmente, no puedo optar por incendiar la pantalla, y así restituir un aura a su lejano fundamento sacrificial (aunque el espectador decepcionado diga: “Hubiera quemado la pantalla”, y la imagen sea precisa y sincera).

No es la presencia real, la manifestación de algo único, lo sabemos. Es una copia de un film. Pero la visión transcurre en un tiempo que no controlo, como no lo controlo en la audición musical en vivo o en el teatro. Esta imposibilidad del control restituye una densidad perdida para siempre por el desvanecimiento del aura y también por el fluir de la mercancía. Decido estar en esa sala; por esa decisión, en un punto, fugazmente detengo ese fluir y lo constituyo en un aquí y ahora, no en cualquier momento ni de cualquier modo. La sala cinematográfica es la escena de un acontecimiento sobre el que no puedo introducir modificaciones: me obliga tanto como responde al deseo que me ha llevado allí.

▪

[103] Cuando esta nota se publicó en la Revista de Cine, David Oubiña me envió el mensaje que copio porque prueba una continuidad de experiencias: “Es notable porque supongo que cada uno tiene un anecdotario propio

sobre su relación con la Lugones. Y eso, se me ocurre, no sucede con otros lugares. De hecho, no podría suceder nunca con el Cinemark o con el Hoyts, por ejemplo. Mi historia es así: cuando tenía 15 años, me pasé medio verano intentando vencer la resistencia del tipo que cortaba entradas junto a los ascensores. Claro, cuando yo tenía 15 no daba 18 sino que parecía 13. Me lo impuse como tarea. Iba, sacaba la entrada y me acercaba a los ascensores. El tipo ya me reconocía y, antes de llegar, decía: 'Documentos…'. Yo sacaba la cédula (¿para qué?), el tipo miraba las fechas y me negaba la entrada. Ahí empezaba la segunda parte: tenía que lograr revender la entrada para recuperar la guita. Todos los días –literalmente– lo mismo. Pero, como diría Tarkovski (visto en la Lugones, claro), la perseverancia produce milagros. Hubo un día en que el tipo me vio venir, me pidió los documentos y, seguramente apiadado o conmovido o aburrido ante la insistencia, después de mirarlos un momento, dijo: 'Adelante, décimo piso'. A partir de ahí, nunca más me pidió ver la cédula. Esa es mi experiencia aurática con la Lugones. Viví toda mi adolescencia a cuatro cuadras del San Martín. Había épocas en que iba todas las tardes, sobre todo en verano. Solo. Me gustaba ir solo. También me recuerdo (igual que vos) corriendo por Paraná para llegar a horario. Seguramente nos cruzamos en alguna función durante los setenta. O quizás ni nos vimos porque íbamos corriendo por la calle, la vista fija en la puerta giratoria".

[104] W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Obras, I/2, Madrid, Abada, 2012.

[105] Íd.

[106] Íd.

El pliegue del género

[2000]

En la cultura contemporánea, que por facilidad podemos llamar posmoderna, se han ablandado contradicciones que parecían articular todos los problemas, sociales y estéticos. Ya nadie discute cómo debe ser la novela; no hay una batalla sobre tendencias artísticas, como existió por ejemplo en el objetivismo o en cualquiera de las vanguardias históricas. Solo a un viejo chamán como Godard se le ocurre pensar que todavía puede hablarse de buenas y malas películas o, como lo hace en un último reportaje, pronunciarse de manera violenta en contra de la música contemporánea (lo cual equivale a una colocación tan tajante como si la defendiera). Vivimos en un clima estético de pluralismo, tan adecuado a la indiferencia como a la presencia omnicomprensiva del mercado. En política, la palabra “reforma” parece tan imposible como la revolución, y el horizonte de una sociedad más equitativa ha sido reemplazado por la tecnología del salvataje de los más pobres. Y eso en el mejor de las casos, que no es, precisamente, el argentino. En un espectacular giro naturalista, el humanismo, criticado por su blandura teórica, ha sido reemplazado por el culto de la naturaleza, por lo menos en las expresiones ecologistas más radicales.

Una serie de oposiciones han perdido su potencia ideológica: obreros y patrones, capitalismo y socialismo, verdadero y falso, permitido y prohibido, bueno y malo (tanto en sentido moral como estético), mercado y vanguardia, nación e imperialismo, ateo y creyente. Nos disculpamos cada vez que debemos recurrir a algunos de estos pares, como si fuéramos retardados supervivientes de una civilización más nítida, cuyos conflictos, quizás porque eran nítidos, parecían resolverse por el debate de ideas, por la acción política revolucionaria o reformista, por la práctica del arte, por lo que fuera. La oposición hombres-mujeres toma el relevo para representar diferencias.

Mejor dicho: esa dupla cultural y social estuvo siempre como pliegue de los viejos conflictos. Lo que sucede hoy es que está investida de muchas de las tensiones que, en el pasado, encontraban otros

escenarios de representación.

El pliegue del género (ya sabemos que no se puede hablar de sexo, porque el sexo articula un campo material, y el género un campo que es material y simbólico al mismo tiempo) es visible en todas las prácticas. El feminismo y el movimiento gay hicieron mucho para iluminar lo que ese pliegue escondía como discriminación e injusticia. Sin embargo, ese pliegue no es siempre igualmente significativo. Hay cuestiones en las que la oposición de géneros no puede ser pasada por alto. Diría que son las cuestiones que tienen que ver con la organización de lo social, lo político, la adjudicación de medios y oportunidades culturales, los derechos de la privacidad, la elección de los modos de vida. La equidad depende de esas esferas.

Si pienso en cómo se reparten los puestos de trabajo en una editorial o en un diario, o el poder en una institución gremial, probablemente deba pensar, también, en términos de género. Hasta aquí es suficiente haber leído algunas páginas de sociología. Existen, sin embargo, prácticas que se definen por otras lógicas. Nadie defendería el lugar de un corpus poético o novelístico, de una teoría, porque ha sido producido por obreros o campesinos; también es improbable que se lo pueda defender sensatamente solo porque ha sido producido por mujeres, homosexuales, hombres, locos, monjes, jóvenes, sordomudos, ateos, ancianos o presidiarios (categorías que, en otros campos, funcionan bien para reivindicar derechos no reconocidos).

La categoría “escritor” es sociológica. En este sentido, está definida por el mercado y por los medios. En su aspecto sociológico, puede organizar reivindicaciones. Pero es también una categoría que remite al campo estético, aunque allí sea mejor hablar de escritura y no de escritores. Es difícil (y puede llegar a ser grotesco) proyectar una desigualdad institucional sobre la literatura en su dimensión estética, excepto cuando esa desigualdad se ha convertido, precisamente, en materia estética, es decir, ha sido traducida en términos de una especificidad irreductible.

La literatura tiene esa cualidad irreductible a la moral, a lo sociológico y al género. A diferencia de los escritores y de sus instituciones, de los medios y del mercado, que son espesamente sociales, la literatura no está ordenada por una última instancia social. Por el contrario, el pliegue del género es un principio desorganizador en el mejor sentido. No articula una estética, sino que muestra lo estético de una desarticulación, cuando alguien (¿de qué orientación?) descubre un lugar donde la escritura todavía no lo ha dicho todo.

El prejuicio y la diferencia

Resulta bastante fácil oponerse, por lo menos en palabras, a lo que se reconoce como prejuicio racial, sexual, social o cultural. Doy un ejemplo: un consenso extraordinario acompañaría la idea de que no se debe elegir a los clientes de una discoteca por el color de su piel. Este consenso es el resultado de siglos, literalmente siglos, de batallas ideológicas y enfrentamientos materiales. Hoy sería difícil encontrar a alguien que se animara a sostener públicamente el ingreso a las discotecas según un patrón de rasgos físicos. Otra cosa es que ese ingreso siga siendo evaluado por los dueños de discotecas de acuerdo con un código detallado de vestimenta y apariencia. Pero esa discriminación no encuentra un discurso que la justifique abiertamente, porque ha sido repudiada como prejuicio.

Si todas las iniquidades sustentadas en el prejuicio se convirtieran en actitudes que la mayoría repudia, no estaríamos precisamente llamados a discutir nada. De a poco, cada prejuicio iría encontrando su condena final. Pero no estamos en ese mundo, porque no todas las resistencias culturales provienen, de modo tan evidente, del prejuicio, ni es tan sencillo aceptar las diferencias que el sentido común no asimila a los prejuicios.

La resistencia a aceptar las diferencias culturales se origina en la presión que estas ejercen sobre la identidad. Somos aquello que pensamos que somos. Y lo que pensamos que somos se articula no solo sobre el fondo universal de la "naturaleza humana", sino en un terreno quebrado por los particularismos.

Durante algún tiempo, la modernidad creyó que el camino que recorrería el mundo conduciría, de modo inevitable, a la liquidación de las diferencias. Se asimiló el progreso a los procesos de homogeneización y se creyó que la homogeneización técnica garantizaría por sí misma la compatibilidad de culturas. En una ecuación tan fácil como simplificadora, se asimiló la posibilidad técnica de comunicación universal a la posibilidad simbólica de diálogo entre diferencias. Con optimismo, se pensó que aquello que podía percibirse como diferente también podía entenderse y ser aceptado. Se creyó que, progresivamente, todo rasgo cultural iba a ser evaluado en su contexto.

Esta perspectiva contextualista implica algo extremadamente difícil: que nos comportemos como los antropólogos frente a las culturas que estudian, suspendiendo un juicio de valor y reconociendo que los valores de todas las culturas son legítimos si se los considera desde el interior del sistema al que pertenecen. Pero difícilmente una sociedad pueda comportarse siguiendo esas reglas. De hecho, en los últimos años renacieron, de la manera más feroz, los particularismos étnicos y religiosos, las guerras de limpieza racial y territorial, la violencia para rescatar tradiciones o reimplantarlas. Sobre los restos de los Estados socialistas de Europa Oriental, humearon nuevas ruinas causadas por batallas territoriales, en las que se combatió agitando principios nacionales, religiosos, raciales y culturales.

Aunque los argentinos estuvieron un poco distraídos ante estas infamias, no pudieron dejar de conmoverse por otros casos, menos violentos y menos masivos, de discriminación. El movimiento de defensa de los migrantes en España, donde hay muchos argentinos incluidos, pone en un primer plano un conjunto de discusiones apasionantes sobre los derechos a las diferencias culturales tejidas con enfrentamientos en el mercado de trabajo.

Nanni Moretti, en un film inteligentísimo, La cosa, muestra la llegada de un barco repleto de albaneses indocumentados. Anclado a cierta distancia de la costa, el barco está solo. Moretti, que ha ido a filmarlo, reflexiona: "Ni un político, ni un político de cualquier partido que sea". En efecto, incluso los progresistas se ven desconcertados frente a las olas inmigratorias que desatan lo peor de la derecha europea y lo peor del aislacionismo de las poblaciones ricas y bien implantadas en el mundo del trabajo y la cultura.

Esto no puede sonar demasiado extraño en la Argentina, donde la desocupación acentúa la resistencia a la solidaridad respecto de otros desocupados y hambrientos que llegan de Paraguay, de Perú o de Bolivia. En las paredes de Buenos Aires, se han visto afiches que reclamaban por la prioridad argentina en el mercado de trabajo. Y justamente en el caso de los inmigrantes, la dimensión social del problema no debería ocultar una dimensión cultural que persistiría incluso si los interrogantes económicos se desvanecieran. ¿Los inmigrantes son necesarios en las naciones ricas, donde nadie hace lo que ellos están dispuestos a hacer porque están peor preparados y saben menos? ¿En las sociedades pobres solo son una nueva carga intolerable? ¿Vienen a trabajar o se incorporan ineludiblemente a redes de solidaridad mafiosa y tramas delictivas? Preguntas como estas muestran que las diferencias tienen bases no solo económicas.

Se puede definir de muchas maneras qué es una cultura: las costumbres, las prácticas, las formas de relación con la política, el arte, la muerte, lo sagrado, lo inmundo, los estilos de vida. Pero hay una definición de cultura que incluye todas las que puedan ensayarse: una cultura es un sistema de diferencias. “Acá las cosas se hacen de otro modo”: esa es la frase de la identidad. En alguna medida, la identidad es siempre oposicional. Sin embargo, todo reside en las formas que toman las oposiciones culturales.

Hace veinte años, Francia discutió encarnizadamente el derecho de las familias musulmanas a enviar a sus hijas a la escuela con la cabeza tapada por el chador tradicional. Se debatió si esa marca cultural, que para los occidentales representaba un estilizado estigma sexual, debía ser tolerada en la escuela, espacio universal por excelencia, donde no solo las oportunidades deben ser idénticas, sino también de donde deberían expulsarse las diferencias de origen (¿de todos los orígenes?, ¿de cualquier origen?). Al final, las chicas musulmanas pudieron seguir yendo a la escuela con velos que les cubren la frente, aunque esa solución no dejó conforme ni al feminismo europeo ni al laicismo de la ideología escolar francesa.

El episodio del chador pudo tener una resolución pluralista, pero es difícil imaginar una resolución análoga si se piensa en la ablación del clítoris o en la violencia física ejercida sobre niñas y mujeres por la autoridad omnipotente de los varones. Ante casos como esos, ¿debe elegirse el respeto a las diferencias culturales o imponerse el principio de que el cuerpo es un espacio inviolable y que es ilegítima cualquier pretensión de herir o torturar el cuerpo de alguien, no importa qué tradiciones reclame esa práctica? Por supuesto, elijo casos límite, que pertenecen al rango de las diferencias culturales más profundas y probablemente más intransitables.

No podría imaginar una discusión seria sobre pluralismo cultural que pasara por alto aquellas diferencias radicalmente opuestas a un núcleo de acuerdos que, en las últimas décadas, definen el espacio universal de los derechos humanos. La positividad y las dificultades conflictivas del pluralismo cultural se prueban sobre las prácticas que afectan la idea de esos derechos: por ejemplo, la potestad del padre para castigar físicamente a su mujer y a sus hijos como atributo de autoridad familiar reconocida por algunas culturas; la expulsión de las personas o grupos que no participen de las creencias religiosas mayoritarias; la exclusión de un sector (las mujeres, los homosexuales, los integrantes de una etnia) del ejercicio de derechos que se reconoce a otros.

En estos casos, una visión benevolente de las diferencias culturales,

que desde el romanticismo hasta el multiculturalismo estadounidense indudablemente ha contribuido a una civilización de la tolerancia, se vuelve indiferentista cuando se coloca del lado de quienes ejercen una dominación material o simbólica, aunque sean miembros de grupos a su vez dominados y minoritarios.

Parte III

¿Dónde quedaron los debates y las discusiones del siglo XX al XXI?

Tiempo presente

[2001]

Nunca sabemos del todo en qué mundo estamos viviendo. A veces las cosas aceptan algún principio de explicación y, ordenadamente, las ideas o los personajes quedan ensamblados en un dibujo para el que se puede encontrar un título. Pero no siempre la suerte juega de ese modo y no siempre se encuentra un epígrafe que capture el significado de la foto. Es posible suspender la necesidad de llegar a un sentido, ¿por cuánto tiempo? Al día siguiente de la explosión y derrumbe de las torres neoyorquinas, una chica me preguntó qué pensaba. No pienso nada y, como ella, me digo: ¿qué pienso?

Hay que dar vueltas alrededor de lo que no se entiende. Brancusi dijo una frase genial: "Miren mis esculturas hasta que las vean". Así de simple, todo dependería del tiempo que se les dé a las cosas para que ellas hablen. Por supuesto, esta no podría ser la perspectiva del político, pero quizás sea el privilegio que tienen los que escriben. Dar tiempo al tiempo, esa frase filosófica del sentido común. Sin embargo, en otros momentos, quizás de manera equivocada, pensamos que hay algo para escribir, a pesar de que nada es sencillo (o precisamente porque nada lo es). En esos casos, algo nos invita a responder de inmediato, sin tiempo. Algo desafía nuestros reflejos. Vivimos en la contradicción entre la necesidad del tiempo y la rapidez magnética de lo que está sucediendo ya mismo. La velocidad de la coyuntura arrastra a quien escribe en esta situación: escritura de sobrepique.

Se han hecho muchas definiciones del ensayo como género. Me gustaría proponer esta: un ensayo es la escritura del acto de pensar sobre algo. Escribo porque quiero saber cómo es eso que estoy pensando y que no lograré saber si no lo escribo. Se piensa porque se escribe. La fórmula tiene su ironía.

Un editor de un diario o de una revista llama por teléfono y propone un tema; alguien, del otro lado, lo acepta como si hubiera sido su propia ocurrencia. Y en ese momento empieza a pensar. Poco después, se da cuenta de si puede o no escribir algo. No se trata de que

aparezcan en la cabeza tres o cuatro páginas completas, sino una especie de imagen (de holograma) de un texto, una miniatura desvaída a la que le faltan todos los detalles. Si ese mínimo volumen en flotación persiste, de todos modos, todavía nada asegura que haya un escrito. Quiero decir: la miniatura puede disolverse en cualquier momento, sin que un solo dedo llegue a posarse sobre el teclado de la computadora; simplemente se desvanece, como esas ideas que aparecen antes del sueño y a la mañana siguiente, en contradicción con la felicidad nocturna, muestran su patética inadecuación.

El mínimo holograma de eso que todavía no es nada (ni una idea, ni un texto) gira. Una historia real o imaginada se acopla, a veces sumando precisión a la miniatura, a veces contradiciéndola. Si es una historia en primera persona, el texto ya tiene un comienzo clásico: "Lo que voy a contarles me pasó a mí", aunque después termine hablando de algo más lejano y la primera persona retroceda como un animador que ha cumplido su función y ya nadie quiere que siga sobre el escenario. También la historia personal puede ser un comienzo del que luego se prescinde: se lo tacha cuando se descubre que carece de todo interés, salvo como impulso inicial del que hay que saber prescindir.

Como sea, después viene la escritura de un texto. En este punto, la clave de todo es la longitud del escrito futuro. No se escribe del mismo modo en cien líneas que en ochenta páginas. Las ideas mismas llegan a ser completamente diferentes. Se puede pensar para cien líneas y se puede pensar para ochenta páginas, pero la longitud es una dimensión decisiva. Esto lo aprendí en el más sutil de los formalistas rusos, Tiniánov.

Tengo ideas de cien líneas y, a veces, creo tener ideas de ochenta páginas sobre exactamente el mismo tema. Quizás la prueba difícil para alguien que escribe sea saber cuál de sus ideas alcanza las cien líneas y cuál las ochenta páginas. Y también podría pensarse que la verdadera audacia es contradecir el principio de la longitud y aplastar en cien líneas lo que podría ser un libro. Escribir solo "argumentos" de libros: Borges fue el maestro de este arte de la compresión.

La otra prueba es el reconocimiento del campo dentro del que es posible escribir. Esta no es una cuestión de temas, sino de miradas. Todo lo que se puede lograr, si se tiene suerte, es una mirada diferente, porque los temas forman parte de un listado común: crisis, consumo, comunidad, nación, identidades culturales, violencia, ciudad, política, travestis, shoppings, memoria, escuela, militares, militantes, cuerpo, intelectuales, izquierda. Esta es la lista de Tiempo presente.[107] Y en verdad dice muy poco. Solo la definición de un punto de vista, que convierte el repertorio de palabras

en un mapa y le da una perspectiva al paisaje, garantiza que sobre esas etiquetas usadas se pueda escribir algo.

Pero la mirada implica un tiempo reducido al instante, tiempo presente: leer lo que está pasando, a primera vista, como si fuera una partitura nueva. Aunque la partitura nunca es del todo nueva: se conocen las notas, se cree saber cómo tocarlas para que se escuchen bien. Me gusta esa lectura a primera vista. Responde a una provocación (el pedido de un artículo muchas veces es un desafío) y puede producir, como respuesta, otra provocación. Nadie está pensando para siempre, por dos motivos: porque es muy difícil pensar para siempre y porque es muy jactancioso.

La mirada también supone la construcción de un campo. La ciudad y los medios lo definen material e imaginariamente. ¿Qué pasa en la ciudad? ¿Qué se dice de lo que pasa? Hace años que, apoyada en centenares de fichas y en libros completamente grabados en los márgenes, me muevo en ese campo, haciendo historia cultural o crítica de literatura, escribiendo largo; otras veces, en tiempo presente, salto a lo que está pasando, escribo sobre algo que podría ser transitorio. Pero el campo es el mismo, o casi. Lo que varía es el tiempo de la mirada y, naturalmente, los detalles de lo que se mira. Hay focos que, cercanos al objeto, producen encuadres arbitrarios: ¿por qué detenerse en un centro de entretenimientos, en la muerte de Rodrigo, en comentarios laterales sobre un Mundial de Fútbol, en dos o tres noticias policiales, en un conflicto barrial entre vecinos y travestis? Esos focos cercanos implican el tiempo presente y la escritura instantánea de una lectura a primera vista.

Tomar una posición. Desde luego, escribir es tomar una posición, en dos sentidos: se escribe en vez de no escribir; se escribe de cierto modo. Lo que viene después de esa doble elección procede de ella. Escribir en tiempo presente es un acto nervioso, impulsado por algo urgente, inacabado. Esas cualidades me interesan probablemente tanto como las de los escritos que quieren ser definitivos y muy pocas veces lo logran.

▪

[107] Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001. [N. de E.]

Periodismo cultural, literatura contemporánea y nuevos medios de comunicación

[2010]

Bajo este título, quizás demasiado ambicioso, presentaré tres temas. El primero concierne a los cambios en la producción y la difusión de libros desde el llamado boom de la literatura latinoamericana hasta hoy, que, si no me equivoco, implican un desplazamiento de hegemonías y centros de decisión. El segundo es el de las relaciones complejas entre revistas independientes y páginas culturales de los grandes diarios, que suponen conflictos probablemente ya resueltos en beneficio de los diarios. El tercero tiene que ver con las nuevas posibilidades abiertas por internet, y por lo tanto este punto será el más hipotético y exploratorio.

Vamos entonces al desplazamiento de los centros de decisión cultural.

En 1967, Cien años de soledad, la novela máxima de Gabriel García Márquez, fue publicada en Buenos Aires, aceptada en la editorial Sudamericana por un editor argentino, Paco Porrúa. Otro tanto había sucedido cuatro años antes con Rayuela de Julio Cortázar: mismo editor, misma editorial. Para el lanzamiento de Rayuela, las reseñas periodísticas no estaban preparadas, algo que hoy, en la era de los agentes de prensa, parece casi inconcebible. Ahora, decenas de novelas de escritores jóvenes latinoamericanos son publicadas en simultáneo en España y sus ciudades de origen, o incluso solo en España. La técnica para la difusión de literatura ha cambiado en el último medio siglo: se ha internacionalizado (o hispanizado, como se prefiera). El suceso de Cien años de soledad fue inmediato y García Márquez lo vivió en Buenos Aires, donde encabezó durante meses la lista de best sellers.[108]

Hagamos un poco de historia. En 1927, la revista argentina Martín Fierro (el equivalente, más moderado, del modernismo paulista del 22) respondió a una pretensión que había sido expuesta en España. La Gaceta Literaria proponía que, para evitar la fragmentación lingüística y cultural de América Latina, Madrid fuera aceptada como "meridiano intelectual". La

pretensión era, por supuesto, insostenible y torpe, un revival arcaico de colonialismo cultural.[109]

Los jóvenes vanguardistas de Buenos Aires se burlaron de esa pretensión y la discutieron sin tomarla en serio. Borges figuró entre los más irónicos, ya que en ese momento su proyecto era precisamente el opuesto: argentinizar el castellano del Río de la Plata y escribir una literatura que fuera, al mismo tiempo, innovadora y nacional. En 1921, después de vivir varios años en Europa, regresó a Buenos Aires para publicar sus primeros libros de ensayos y poemas, que serían decisivos en su programa estético. Había dejado amigos en España, admiraba a muchos de los escritores de la revista Ultra, pero no se le ocurría pensar que Madrid podía ser la plataforma de lanzamiento de su literatura.

Los latinoamericanos, largamente acostumbrados al exilio por las peripecias políticas y también por la búsqueda de campos culturales que les permitieran construirse un lugar más visible, tenían a comienzos del siglo XX dos destinos privilegiados: Buenos Aires y París. No hay mucho para decir sobre París, ya que seguía siendo la ciudad mítica, pero quizás valga la pena decir dos palabras sobre Buenos Aires. Sus grandes diarios, como La Nación, fueron plataformas para Rubén Darío y el modernismo latinoamericano, pero también para las crónicas de Martí escritas desde los Estados Unidos. Poco más tarde, el diario popular Crítica incorporaba a jóvenes escritores a sus páginas, entre ellos a Borges. Algo pasaba en América Latina que la convertía en un espacio de deseo donde se desplegaba un imaginario de consagración.

La Guerra Civil Española acentuó los rasgos latinoamericanos de ese imaginario. Decenas de editores emigraron a Buenos Aires y México y, hasta los años sesenta, esas dos ciudades fueron las grandes productoras de libros en castellano. No es necesario ser un experto para ver que las cosas ya no suceden del mismo modo. Pero antes de llegar al presente, haré dos escalas: una en la revista Marcha de Montevideo;[110] la otra en La Habana, soñada entonces como capital de la revolución.

En Marcha, se publicaban las notas de Ángel Rama, el crítico de mayor influencia continental, que marcó la recepción de la literatura latinoamericana de los años sesenta. Desde muy temprano, Marcha difundió una idea latinoamericanista de la ficción. En 1962, organizó un Concurso Internacional de Novela, abierto a escritores de la Argentina, Paraguay y Uruguay, cuyo jurado integraba el propio Rama junto con Roa Bastos y David Viñas. La idea de que algo estaba sucediendo en el continente tenía un sello uruguayo impreso por la revista Marcha y, sobre todo, por las intervenciones de Rama.[111]

Además, estaban La Habana y las redes intercontinentales. El uruguayo director de Marcha y el cubano Roberto Fernández Retamar se conocieron en 1960 en París. En 1963, Rama fue jurado de un concurso latinoamericano (el quinto) organizado por Casa de las Américas. El meridiano pasaba por la Cuba revolucionaria. De allí en más, discurriría la complicada historia de las relaciones de los intelectuales latinoamericanos con una nueva capital ideológica. Hasta el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla, todos los escritores del boom visitaron La Habana. Y precisamente Cuba potenciaba la trama de otras ciudades, otros centros: Buenos Aires, Santiago de Chile, Concepción, México.

Sin embargo, del otro lado de esa dimensión latinoamericana, Barcelona, como renacido centro editorial español, pasó a ser una ciudad magnética para los escritores de los años sesenta. José Donoso, en su Historia personal del "boom", señala la importancia del premio Biblioteca Breve de Novela de Seix Barral otorgado en 1962 a La ciudad y los perros de Vargas Llosa. Y agrega:

A partir de La ciudad y los perros […] el público comenzó a preguntar: ¿quién es Mario Vargas Llosa, qué es la novela hispanoamericana contemporánea, qué es la Biblioteca Breve, qué es Seix Barral? Era evidente que una editorial española que tanta importancia le daba a la primera novela de un escritor peruano de veinticuatro años tenía que ser una editorial con una actitud nueva, dispuesta a alinearse con los nuevos y ser su órgano. Y así como el Premio Biblioteca Breve "lanzó" a Mario Vargas Llosa, es igualmente lícito decir que Mario Vargas Llosa "lanzó" a Seix Barral.[112]

Dos precisiones: es cierto que Seix Barral se convirtió en una plataforma de sucesivos lanzamientos, pero Cien años de soledad, la novela más importante en términos de mercado y de repercusión crítica, fue "lanzada" en Buenos Aires con el apoyo entusiasta de un periodismo de nuevo tipo, en revistas como Primera Plana y Confirmado (inventadas por un gran innovador como Jacobo Timerman). Y otra novela emblemática, Paradiso de José Lezama Lima, con igual repercusión crítica pero destinada a un grupo infinitamente más pequeño de lectores, fue editada en La Habana en 1966 y en Buenos Aires (De la Flor) y México (Era) en 1968.

O sea que, en los años del boom, es decir, en la década que comienza con La ciudad y los perros y termina a principios de los setenta, las novelas más características no tuvieron como impulso únicamente a editores o

agentes españoles. Por el contrario, para Ángel Rama, tres editoriales argentinas, dos mexicanas y una española tuvieron una actuación decisiva: "De todas, cupo papel central a Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura [Económica], Seix Barral y Joaquín Mortiz".[113] Entonces esas editoriales eran independientes; más allá de sus redes comerciales y de distribución (o de que FCE fuera propiedad del Estado mexicano), no pertenecían a grandes grupos transnacionales: decidían sus políticas de manera local, con lectores y editores locales. La red latinoamericana era un efecto de esas decisiones, no de una estructura institucional, económica y financiera que la sostuviera.

Para sintetizar: aunque el corazón de los escritores del boom residiera algunos años en España, el teatro estético y crítico estaba en América Latina. Esta centralidad latinoamericana recibió impulso de la Revolución Cubana, que, hasta comienzos de la década de 1970, alineó a la mayoría de los nuevos escritores, aunque con grados diferentes de adhesión; y los críticos ocupados en pensar la nueva literatura también escribieron en revistas del continente, como Marcha y las del nuevo periodismo argentino.

No es necesario conocer a fondo la dinámica del campo literario para descubrir que las cosas han cambiado desde entonces. Los vanguardistas de la revista Martín Fierro, que en 1927 se burlaban de las pretensiones españolas de que Madrid fuera un meridiano intelectual para los latinoamericanos, se habrían quedado estupefactos frente al desplazamiento de las decisiones editoriales desde América Latina hacia España. Por un lado, está la transnacionalización de las editoriales, cuyas decisiones últimas dependen de lo que suceda en casas centrales de Barcelona o en los diarios de Madrid. Editoriales fundadas en Buenos Aires por exiliados de la Guerra Civil Española se han vuelto "españolas" por otras vías: los hijos o los nietos de sus dueños las vendieron a los grandes grupos editores con sede en la península.

Pero, en los años sesenta, mientras el periodismo cultural argentino y el mexicano se modernizaban, el español era arcaico. A partir de la muerte de Franco, la situación cambió rápidamente. Hoy, suplementos como Babelia, de El País, juegan de manera activa en el campo literario latinoamericano. Antes, revistas de ideas, como El Viejo Topo, o de literatura, como Quimera, habían comenzado a circular por América Latina y a incorporar como colaboradores a escritores del exilio provocado por las dictaduras chilena, argentina y uruguaya. Algo cambió en diez años, y ese cambio fue de larga duración.

Son muchos y bastante conocidos los escritores latinoamericanos que viven en España no obligados por la condición de exilio político. Son muchos los escritores latinoamericanos cuyas primeras ediciones aparecen en España.

Esto es fundamental, ya que no siempre se trata de escritores consagrados que alcanzan una segunda consagración más amplia en el extranjero, sino de escritores que comienzan su carrera allí (como si todos repitieran o pensaran posible repetir la historia original de Vargas Llosa, el único de los escritores del boom que se consagró en España para lograrlo al instante en América). Son muchas las editoriales españolas que diseñan colecciones, probablemente a fondo perdido, para publicar primeras ediciones de escritores desconocidos o muy poco leídos en su país de origen. No se trata de filantropía editorial, sino de una política de acumulación de autores que, eventualmente, pueden volverse famosos o muy leídos. Guillermo Schavelzon, quizás el mayor agente editorial de origen latinoamericano, tiene sus oficinas centrales en Barcelona y sintoniza allí la fina red de la prensa literaria, los premios, la difusión y los derechos.

Todavía hay que estudiar el impacto sobre la lengua literaria de esta trama editorial peninsular. No solo las traducciones de literatura universal se hacen en su mayoría según las normas españolas, sino que es posible leer un castellano más "neutro" en algunos escritores hispanoamericanos. Para ajustar la fórmula, diría que el castellano es más "neutro" en los libros que apuntan, por su tema y la simplicidad de su escritura, a públicos amplios (lo cual no quiere decir que los consigan).

En España y también en las ferias de libros de toda América Latina, donde son decisivas las editoriales de origen español, aunque conserven nombres tradicionalmente americanos, se crea una fraternidad de escritores que muchas veces comparten el agente internacional, la editorial donde publican y el diario donde escriben sus columnas. Esto no liquida los medios periodísticos locales, pero los hace compartir un lugar. En los años sesenta, nada era más importante que la revista Marcha, o la más fugaz Mundo Nuevo, publicada por el uruguayo Emir Rodríguez Monegal en París. Hoy quizás no haya nada con mayor impacto que Babelia, y si Babelia fuera reemplazada, probablemente lo sería por otro suplemento cultural de algún diario español. Sin duda, al dejar de ser Cuba la isla de la utopía revolucionaria y convertirse en un régimen profundamente cuestionado, ha perdido casi todo su peso en el campo literario e intelectual.

Hasta aquí, la primera de las transformaciones que mencioné al comienzo. La segunda tiene que ver con las revistas culturales independientes y las páginas culturales de los grandes medios escritos. La importancia latinoamericana de la revista Marcha estaba directamente vinculada con el carácter ideológico y político del proyecto de su director, Carlos Quijano, y con la impresionante cantidad de intelectuales vinculados a él. La revista se sostuvo por sus ventas y su publicidad (no abundante ni de grandes

empresas). Su situación económica solo podría describirse como muy modesta y, en ocasiones, penosa. Otras revistas, como la argentina Pasado y Presente, fundada en la ciudad de Córdoba en 1963, se sostuvieron con recursos que provenían de ventas escasas, circulación mano a mano y aportes personales. En esa misma época, la revista Los Libros (1969-1976) fue fundada con el apoyo de Galerna, una pequeña editorial, y financiada con publicidades de otras editoriales. La revista Crisis (1973-1977), posiblemente la más exitosa de toda la serie, que llegó a vender más de 20.000 ejemplares, tuvo a un mecenas como su sostén principal.

Con todas sus diferencias, estas eran revistas dirigidas, producidas y a menudo sostenidas por escritores e intelectuales, artistas y políticos que revindicaban la independencia respecto de los grandes diarios donde, en muchas ocasiones, trabajaban profesionalmente. He nombrado revistas argentinas, pero la lista podría extenderse a otras de toda América Latina. Se trata de una tipología.

De un lado, estaban esas revistas y, del otro, el periodismo cultural que podía hacerse en los grandes diarios. Aunque muchos escritores se encontraban, a la vez, de un lado y del otro, tenían una clara conciencia de la distinción entre el mercado periodístico y el de la revistas independientes hechas por lo que los anglosajones llaman public intellectuals.

Es bien sabido que el ciclo de estas revistas ha terminado en casi todas partes. Algunas se han refugiado en rincones académicos, que se han vuelto más hospitalarios a producciones intelectuales que no lleven un indefectible sello especializado. Por ejemplo, Novos Estudos nació en centros de investigación que cumplían todas las reglas de la scholarship; pero la revista, sobre todo en uno de sus períodos, intentó ser una publicación que fuera más allá de ese campo. Otras son sostenidas por sellos que, por el prestigio simbólico, se hacen cargo de los déficits casi siempre inevitables de las publicaciones independientes. En Europa, en campos consolidados, algunas editoriales y revistas establecen una asociación de sinergias. Mencionaría a Esprit y a la New Left Review como ejemplos. Además, siempre surgen nuevos proyectos, limitados en su alcance, de los que podría decirse que el universo de sus lectores casi se sobreimprime con el de sus potenciales escritores.

En términos generales, la gran época de las revistas intelectuales independientes pertenece al pasado. Las excepciones más notables se dan en el campo de la poesía, habituado a manejarse de manera autónoma respecto de las grandes editoriales, las tendencias del mercado y el público.

Una época ha concluido, en parte porque estamos atravesando una etapa de transformaciones en la figura clásica del intelectual público. Antes se podía definir a ese intelectual como alguien independiente de la academia, aunque pudiera trabajar en ella, que construía sus propios espacios de enunciación. Sin embargo, esos espacios de enunciación autónoma tienden a desaparecer por dos razones. Por un lado, por la dinámica y la apertura de las instituciones académicas para aceptar e incluso consagrar discursos que antes parecían apropiados solo en la esfera pública. Todo el campo de los llamados estudios culturales es una mezcla de discurso académico, teoría francesa y remanentes de sociología inglesa de la cultura en intervenciones que aspiran a desbordar los espacios académicos: queer studies, lesbian and gay studies, subaltern studies son tomas de posición teóricas, pero también tomas de posición que se identifican como políticas, aunque esa autoimagen sea muchas veces solo imaginaria.

Por otro lado, en un mundo massmediatizado, los intelectuales clásicos dependen muy fuertemente de sus intervenciones en los medios, y no solo en la prensa, donde era habitual que escribieran (aunque nunca con la asiduidad con que lo hacen hoy en América Latina). Ya no se trata solo de un grupo de "consagrados" o de profesionales del periodismo.

En esta situación, paralela al fin de la era moderna de las revistas intelectuales, los grandes diarios aumentan el número de sus páginas culturales, publican suplementos autónomos o directamente revistas. A esta tradición pertenecen, desde hace cien años, el Times Literary Supplement y también algunos suplementos de grandes diarios en América Latina. Pero estos instrumentos, que antes eran complementarios de las grandes revistas de intelectuales, hoy tienen una capacidad económica y productiva que los convierte en hegemónicos. Para dar un ejemplo, la mayoría de los cuentos reunidos por Borges en sus libros de la década de 1940 tuvieron su primera publicación en una típica little magazine intelectual, la revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo. Hoy serían avances editoriales en los suplementos o en las páginas culturales de los grandes diarios. De nuevo, la poesía encarna la excepción, ya que sus novedades, discusiones, polémicas, crítica y teoría no son significativas en los grandes diarios y persisten en espacios autónomos.

La hegemonía del periodismo ha reconfigurado las relaciones de fuerza en el campo intelectual y literario. Además, independientemente de la fuerza económica aplicada por los grandes diarios, otras dimensiones deben ser tomadas en cuenta.

La forma vanguardia ha desaparecido y, con esa desaparición, también cayó la necesidad de revistas independientes, como lo fueron las de la

primera mitad del siglo XX. Está claro que las páginas culturales de los grandes diarios no son el lugar para exponer los conflictos y los programas vanguardistas; pero esto rara vez es vivido como una falta, ya que igualmente se han ausentado esos conflictos y esas discusiones. La inexistencia de grandes debates es un tópico contemporáneo. El periodismo cultural, de vez en cuando, se esfuerza por interrogar sobre esa ausencia a quienes deberían ser sus protagonistas.

Se podrían dar tres respuestas a esa pregunta. La primera es que, en efecto, no es una época de grandes debates, tal como deberían saber los suplementos culturales (si es que toman nota de lo que publican sobre la posmodernidad). La segunda respuesta es que, cuando esos debates existen, son complicados y largos, y el periodismo no está en condiciones de transmitirlos: no tiene lugar ni formato para incorporarlos en su extensión ni en sus tiempos. (Tiniánov decía que la longitud es una forma). Tercera respuesta: hoy los diarios son distintos que hace cincuenta años porque tienen una visión populista del público, definida por la competencia en el mercado. Sería impensable que un debate como el sostenido por Barthes y Picard a propósito de Sur Racine fuera seguido en los periódicos (y no solo en las revistas literarias) durante largo tiempo, en vez de caer y ser reemplazado por el nuevo tema de la semana o el mes.

Hace medio siglo, las revistas culturales independientes no se consideraban competidoras de la prensa diaria, porque en efecto no lo eran. Curiosamente, hoy lo son mucho menos, pero la prensa las mira con antipatía, porque persigue una hegemonía dentro del campo cultural que, imaginariamente, ellas podrían poner en cuestión. La prensa tiende a fortalecer su autoimagen como única interlocutora autorizada en la esfera pública. Aspira no solo al público, sino a establecerse como mediadora entre los intelectuales.

Sin duda, esto marca rasgos culturales de un proceso de concentración muy fuerte, acompañado por un vertiginoso descenso de lectores de la prensa sobre papel. La pérdida de esos lectores obligó a repensar estrategias. Si la política ya no despertaba el interés, otras esferas debían compensarlo. Primero, en la década de 1970, fue el descubrimiento de las mil formas de la vida cotidiana, que hasta entonces había sido reducida a páginas policiales, crónica femenina, anecdotario de las estrellas del espectáculo. Luego, más recientemente, le llegó el turno a la cultura.

Casi todos los diarios incorporaron páginas de cultura en sus ediciones y reforzaron sus suplementos o fundaron revistas que, con una lógica identitaria, se empezaron a pensar como los espacios donde podían decidirse las grandes cuestiones culturales (si es que todavía quedan

grandes cuestiones). A las editoriales, cada vez más concentradas y transnacionalizadas, esta estrategia de concentración en la gran prensa les viene mejor que los impredecibles movimientos de las revistas independientes, a las que es mucho más difícil convencer sobre la importancia de un autor o de un libro. La función de los "responsables de prensa" crece en la medida en que crece la importancia de las páginas y los programas culturales.

¿Hay otros espacios distintos a los definidos por estas transformaciones? Por supuesto, todos estamos de acuerdo en pronunciar la palabra mágica de la década pasada: "internet". La tecnología siempre ha intervenido en los problemas de la cultura y los ha puesto en otro lugar o ha contribuido a reformularlos. Lo más fascinante de la técnica es que obliga a plantearse cuestiones que no son solo técnicas. Allí donde se da un salto tecnológico, se produce un cambio cultural. Las transformaciones tecnológicas crearon el objeto libro tal como lo conocemos hoy; la posibilidad de fabricar mucho papel barato y el diseño de máquinas impresoras rápidas (las rotativas) hicieron posibles los grandes diarios populares con tiradas de centenares de miles de ejemplares. Ambas transformaciones produjeron nuevos públicos, no solo por la ampliación de los que ya existían, sino por la inclusión de sectores que nunca antes habían leído. Muchos otros ejemplos conciernen a las comunicaciones a distancia: cuando la radio se convirtió definitivamente en un medio popular, también se preparó otra reconfiguración del espacio simbólico, la que en los años sesenta volvió hegemónicos a los medios audiovisuales respecto de los medios escritos. Este es uno de los rasgos menos discutibles y más persistentes de la llamada posmodernidad.

Y entonces llegó el tercer tema anunciado al comienzo de estas notas: internet, que en apenas quince años, con mayor velocidad que la difusión de impresos y que la radio, cambió una parte importante de nuestros consumos simbólicos y de los hábitos de comunicación. No voy a repetir aquí lo que ya se sabe, ni voy a ofrecer pruebas de lo que está probado,[114] pero querría señalar la transformación que tuvo lugar en la lectura.

Robert Darnton define dos tipos diferentes de lectura, desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos.[115] Primero fue la lectura intensa, en profundidad, ejercida en épocas donde no había miles de libros a permanente disposición de los lectores. Entre los campesinos o la gente de pueblo, aquellos pocos que habían aprendido a leer desafiaban grandes dificultades para acceder a unas decenas de libros. Esos contados volúmenes, entre ellos la Biblia, se leían una y otra vez, intensamente, hasta llegar a conocerlos casi de memoria.

Con la difusión de máquinas de impresión más ligeras y papel más barato, apareció, junto con un nuevo público, una nueva forma de leer. Se pasó a la lectura extensiva, que recorre la superficie de la página impresa y la abandona tan rápido como ha llegado a ella. La novela, desde fines del siglo XVIII en adelante, fue el género propio de estos lectores cada vez más veloces y cada vez más sedientos de novedades. Además, los diarios pasaron a ser el medio ideal de esa lectura rápida.

Lo que se hace habitualmente con las páginas de internet está alejado, en el tiempo y en el estilo, de la lectura intensiva propia de épocas pasadas. Pero también es diferente de la lectura extensiva o rápida de los siglos modernos. Hablamos de navegación, pero la palabra "navegación", que se usa en castellano como exacto calco del inglés, no es tan apropiada como otra palabra inglesa, surf, que designa la acción de deslizarse sobre el agua. Si algo caracteriza el surf, es el deslizamiento a una velocidad impuesta por las olas. La navegación por surf es intrínsecamente veloz, así como es inconcebible un surf lento, ya que el surfista caería de su tabla y se interrumpiría su contacto de superficie con la ola.

Navegamos internet dominados por la tentación de pasar de un enlace a otro; de abandonar una pantalla, como si fuera un momento de la ola, para deslizarnos hacia la pantalla que se construirá enseguida, y de allí a la siguiente, como si obedeciéramos una ley de pasaje que prohibiera persistir en un mismo lugar. Una variación incesante de la apariencia de la pantalla acompaña, como necesidad y estilo, esta dinámica de la navegación. Los efectos técnicos nos han convencido de que lo mejor siempre está por delante, como si la sucesión de pantallas construyera una secuencia en suspenso que no fuera a resolverse nunca.

Los soportes sobre los que leemos se han multiplicado y, sobre todo, se han diferenciado: revistas, diarios y libros sobre papel, pantallas de internet. Del material impreso pasamos a la pantalla web y, de ella, al material impreso, en un loop donde hay competencia y complementación. No hay cortes entre los distintos soportes, sino circularidad. Todo forma parte de una ampliada caja de herramientas. Sin embargo, las pantallas de la web son, en sí mismas, una gigantesca caja virtual de la que no conocemos la forma ni la extensión ni los planos que la limitan. Nos parece potencialmente infinita porque es infinita para la experiencia sensible. Se puede decir que se ha leído un libro completo, en tanto que resulta imposible decir lo mismo de una zona de la web, que siempre se muestra capaz de seguir creciendo.

Contra lo que dice el optimismo tecnológico del sentido común,

internet es un medio difícil. En primer lugar, por su peligrosa especularidad. La búsqueda se puede reducir a devolver el reflejo del propio navegante, que insiste en regresar al espejo donde se refleja más o menos lo que ya conoce: la canción escuchada de Led Zeppelin, en una mala traducción al castellano; el blog de alguien que divaga sobre poesía sin mencionar siquiera un libro de poemas. En segundo lugar, porque, si bien en internet se encuentran respuestas a las preguntas, estas llegan sin el ordenamiento acostumbrado en el mundo de lo impreso sobre papel. Los nombres de las editoriales, los diarios y los autores establecen una jerarquía que es discutible y muchas veces equivocada, pero que existe. En cambio, pese a que los buscadores ordenan según algunos criterios, la web es un espacio horizontal y democrático, plebeyo. Y, sobre todo, es un espacio sin índices.

Todavía no se puede decir que internet marcó la literatura con la misma fuerza con que marcó las modalidades de lectura, que cambiaron para todos nosotros. Lo que la web ofrece es un depósito cultural mucho más amplio, donde es posible encontrar la cita o la música que, hasta hace quince años, alguien debía resignarse a no encontrar. Lo que cambió también es el diseño visual y sonoro de ese depósito de materiales, que no se ordenan según una sintaxis lineal. Nada más lejos de internet que el orden alfabético y numérico de un repositorio material de discos, libros o imágenes.

Así también, cambió el tiempo de las intervenciones. Los miles, decenas de miles de blogs, gestionados por artistas, intelectuales y gente que no pertenece a las filas tradicionales de esos sectores, imponen un ritmo frenético de opinión y, sobre todo, de polémica. Es cierto que decenas de blogs se abren para pocas semanas después caer en el olvido de las mismas personas que los abrieron, pero son infinitamente más los que persisten. Ante ese movimiento, los diarios y las editoriales replican con sus propios blogs y con los blogs de sus periodistas o colaboradores permanentes, además de abrir sus pantallas web a los foros de opinión de sus visitantes. Es probable que nunca se haya escrito tanto ni tan rápido. Es probable que nunca haya sido tan competitivo el proceso para conseguir un lector. La circularidad de esta masa de páginas está habilitada por la función de linkeo, gracias a los programas muy sencillos de los megasitios donde se alojan los blogs. Por lo tanto, también se puede encontrar muchas veces lo mismo.

En el caso de las revistas que presentamos antes, la opinión autorizada por el nombre era un dato fundamental para construir creencia. Internet ha hecho caer esta primacía del nombre. Sin embargo, los

blogs de los escritores e intelectuales reconocidos acarrean, desde el mundo real hacia el virtual, el peso de un prestigio que no ha terminado de disolverse en la horizontalidad de la web.

Persisten entonces preguntas que solo se contestarán en el futuro. ¿Es posible un campo cultural acéfalo, sin los rastros ni las pistas de algún ordenamiento jerárquico? ¿Todos los potenciales lectores son potenciales escritores o, al revés, los escritores son siempre lectores? Las cuestiones por resolver no solo tienen que ver con los milagros, los fantasmas y las apariciones que trae consigo la tecnología, ya que sus promesas son potencialmente infinitas e inestables. La cuestión por resolver es bastante más complicada: se trata de la construcción de creencias, en lo cual la calidad, la destreza y el carisma juegan papeles decisivos. Pero aquí me detengo, porque esto desborda lo prometido al principio y se trata, en verdad, de la gran cuestión contemporánea, no solo para el arte sino también para la política.

[108] C. Gilman, Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 100; [nva. ed., 2012]. Se trata de una extensa y bien documentada investigación, quizás la mejor que conozco sobre el tema.

[109] Borges escribió socarronamente: "[Madrid,] una ciudad cuya sola invención es el galicismo –a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él–" ("Sobre el meridiano de una gaceta", Martín Fierro, IV(42), julio de 1927).

[110] Revista fundada en 1939 y dirigida por Carlos Quijano, hasta su clausura por el gobierno de facto en 1974.

[111] Sucedían, por ejemplo, estos acuerdos: "Hacia 1964 Rama se encontró en México con un García Márquez que se sentía desafortunado autor de una obra sin difusión continental. En ese encuentro, el colombiano y el uruguayo acordaron realizar una campaña para dar a conocer la obra de García Márquez en el sur del continente. Rama editó en Arca la tercera edición de La hojarasca. […] En 1964 el uruguayo presentaba al escritor colombiano a sus compatriotas y al resto de los lectores latinoamericanos de Marcha" (C. Gilman, Entre la pluma y el fusil…, ob. cit., p. 98).

[112] J. Donoso, Historia personal del "boom" [1972], Barcelona, Alfaguara, 1998, p. 83. A partir de 1987, las reediciones incluyen un texto muy interesante ("El boom doméstico", que lo presenta en su dimensión

íntima) de María Pilar Donoso.

[113] "El boom en perspectiva", en Á. Rama, La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 249.

[114] Escribe Peter Sloterdijk: "Por el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo en 1918 con la radio, y tras 1945 con la televisión, y aún más por medio de las revoluciones de redes actuales, la coexistencia de las personas en las sociedades del presente se ha vuelto a establecer sobre nuevas bases. Y no hay que hacer un gran esfuerzo para ver que estas bases son decididamente post-literarias, post-epistolográficas y, consecuentemente, post-humanísticas. Si alguien considera que el sufijo 'post-' es demasiado dramático, siempre podemos reemplazarlo por el adverbio 'marginalmente', con lo que nuestra tesis quedaría formulada así: las síntesis políticas y culturales de las modernas sociedades de masas pueden ser producidas hoy solo marginalmente a través de medios literarios, epistolares, humanísticos. En modo alguno quiere esto decir que la literatura haya llegado a su fin, sino en todo caso que se ha diferenciado como una subcultura sui generis, y que ya han pasado los días de su sobrevaloración como portadora de los genios nacionales. La síntesis nacional ya no pasa predominantemente –ni siquiera en apariencia– por libros o cartas. Los nuevos medios de la telecomunicación político-cultural, que tomaron la delantera en el intervalo, son los que acorralaron al esquema de la amistad escrituraria y lo llevaron a sus modestas dimensiones actuales. La era del humanismo moderno como modelo escolar y educativo ya ha pasado" (P. Sloterdijk, "Reglas para el parque humano. Una respuesta a la 'Carta sobre el humanismo'" [1990], Revista Observaciones Filosóficas, 15, 2012-2013, disponible en: .

[115] R. Darnton, "First steps towards a history of reading", en The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History, Londres - Boston, Faber & Faber, 1990, p. 154 y ss. [ed. cast.: "Primeros pasos hacia una historia de la lectura", en El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural, Buenos Aires, FCE, 2010].

Vocación de memoria. Ciudad y museo

[2006]

Los estilos contemporáneos fluyen, coexisten, se precipitan; las tendencias (no solo del mercado de objetos, sino del mundo simbólico) están sujetas a la ley del reemplazo que se ensaña con lo que se juzga más firme. Nada es para siempre. La aceleración y la obsolescencia acechan como una sombra a los objetos o las creencias. Por eso, la sustancia intangible del pasado intenta ser captada o restaurada, ennoblecida o recordada para siempre, mediante estrategias que se desarrollan en el mercado del heritage (una moda turística en expansión), de los escenarios temáticos, del gusto por las artesanías, de las políticas identitarias que se manifiestan como derechos y también como estilos.

Los reclamos de las víctimas que se transfieren a sus descendientes y el reconocimiento público de los crímenes cometidos por los Estados o las naciones no son, por supuesto, una moda; han adquirido dimensiones de religión cívica a partir de un acontecimiento central del siglo XX, el Holocausto. Pero encuentran en la cultura contemporánea un tenor afín. El presente oscila entre el envejecimiento inmediato de lo que recién acaba de suceder y la aspiración a no dejar escapar nada de lo sucedido. Hay hambre de pasado justamente en una época en que la aceleración devora el presente. Se busca en la historia un tiempo más estable, en sus atrocidades o en sus conquistas, frente a la fluidez de un ahora que pasa antes de ser aprendido significativamente. El deseo de permanencia, en vez de trasladarse a un futuro que no encierra demasiadas promesas, se vuelve hacia el pasado, como si allí lo sucedido pudiera adquirir una fijeza de la que carece lo contemporáneo.

Por eso, cuando hablamos de pasado, incluimos los acontecimientos más próximos, para preservar la memoria incluso de algo que sucedió hace pocos meses, como si las sociedades fueran protagonistas y memorialistas de sí mismas. Este tono cultural es común a todo Occidente, no solo a sus regiones centrales, sino, notablemente, a sus periferias. Una fantasía impulsa este movimiento: fijar hoy

materialmente una memoria del pasado permitiría trasladar hacia el futuro nuestra visión, como si los últimos siglos no se hubieran caracterizado por gigantescas revisiones del pasado que ninguna museificación, ningún panteón nacional, ninguna memoria colectiva pudieron detener o impedir.

Los monumentos y su culto

En 1903, se publicó El culto moderno a los monumentos, un libro que hoy puede releerse en el contexto del culto posmoderno a los monumentos y la multiplicación de los "lugares de memoria". Su autor Aloïs Riegl, historiador del arte, fue presidente de la Comisión de Monumentos Históricos de Viena. En esas funciones, organizó un inventario patrimonial y sentó las bases de una nueva legislación sobre conservación.[116] Por supuesto, las cuestiones que preocupaban a Riegl en 1903 no tienen la pregnancia conflictiva que la reivindicación identitaria y la reparación a las víctimas introducen en la discusión actual sobre lugares de memoria y monumentos.

En su breve ensayo, que tiene impensadas resonancias contemporáneas, Riegl examinó las diferencias entre valor histórico, valor patrimonial y valor de memoria. Frente al primer problema del conservacionista, el de la abundancia de monumentos, que presenta tantas dificultades como su escasez, Riegl escribió:

Para nosotros, hoy, toda actividad humana o todo destino del que ha quedado un testimonio puede pretender un valor histórico: en el fondo, cada acontecimiento es irreemplazable. Pero sería imposible tomar en consideración la enorme cantidad de acontecimientos de los que hay testimonios directos o indirectos y cuya cantidad aumenta indefinidamente.[117]

Definida con sencillez, presentada como un dato de sentido común, esta observación ocupa también el centro de muchas luchas actuales por la monumentalización y la conservación de los lugares de memoria. En efecto, allí donde ha habido dictaduras militares durante varios años, regímenes que practicaron la represión o el apartheid,

enfrentamientos entre tropas regulares e irregulares, guerrillas y ejércitos revolucionarios (es decir, en buena parte de América Latina y África), los escenarios de estos acontecimientos se multiplican y cada una de las víctimas o de sus representantes reclama el derecho de negarse a establecer una jerarquía de lugares tanto como una jerarquía de víctimas.

El impulso memorialístico es expansivo y, por eso, los mapas de las diferentes (y opuestas) memorias pueden superponerse a los territorios mismos que representan (como en la imagen cuya alogicidad fascinaba a Borges). Esta es una cuestión por resolver, y no se la resuelve celebrando simplemente la abundancia de restos que el deber de memoria tiene el imperativo de monumentalizar. Solo una visión simplista de la memoria podría afirmar que el recuerdo necesita, para cada uno de sus pliegues, su contrapartida material. Pero entonces, ¿qué debe ser preservado y según qué criterios? Allí comienza una batalla ideológica, porque toda decisión se inscribe en el horizonte político y valorativo del presente.

Daré dos ejemplos. Como indicación de que el problema supera los escenarios donde transcurrieron hechos políticos, el primero se refiere a República de Cromañón, un local de música y baile en la Ciudad de Buenos Aires, donde el 30 de diciembre de 2004 se produjo un incendio en el que murieron por asfixia ciento noventa y cuatro personas (en su mayoría jóvenes del público, pero también familiares mayores de los músicos y niños). Casi de inmediato, se supo que esas muertes se debían a que las salidas de emergencia estaban clausuradas, los materiales del local eran inflamables y la banda que tocaba esa noche aprobaba (y alentaba) que sus seguidores encendieran bengalas durante los recitales, incluso en espacios cerrados. La indignación por la incuria de las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires (que dejaba ver la connivencia corrupta con inspectores, bomberos y policías) y la irresponsabilidad de los dueños del local y de la banda fue tan fuerte como la consternación y el dolor. El hecho fue causal de juicio político y destitución del jefe de Gobierno de la Ciudad; los padres, familiares y amigos de las víctimas permanecen hasta hoy movilizados para exigir nuevas condenas.

El local estaba situado en el Once, un barrio de transferencia de transportes, muy cercano al centro de Buenos Aires, sobre la calle Bartolomé Mitre. Esa calle quedó cortada al tránsito durante los primeros días; todo el transporte fue desviado de su recorrido. Pero nadie previó que la calle quedaría cortada para siempre.[118] Nadie, salvo los familiares y amigos de las víctimas, que, una vez que los escombros y los restos del incendio fueron removidos, improvisaron

un altar a los muertos que ocupa todo el ancho de la calle e instalaron sillas para que quienes visitaran el santuario pudieran descansar y meditar ante los restos de zapatillas, flores y fotos. Pasaron meses y, para solucionar el nudo de transporte, las autoridades de la ciudad cedieron a los familiares y amigos de las víctimas un predio ubicado justo enfrente al local de la tragedia. Allí nuevamente se multiplicaron los objetos de culto, fotos, inscripciones, dibujos, poemas, que recuerdan a cada uno de los muertos. Algunos cubos de cemento permiten sentarse a meditar frente a estos restos materiales, que son visitados de manera continua.

Todo hacía suponer que la calle volvería a su uso normal, que se levantaría el corte y que los objetos de culto se dispondrían en el lugar inaugurado a pocos metros. Sin embargo, eso no sucedió. Las organizaciones de familiares y amigos de las víctimas sostienen que la conmemoración de sus muertos no solo debe hacerse en el santuario enfrentado con el antiguo local, sino en el corte ininterrumpido de la calle misma. El espacio público ha sido ocupado sin que nadie estuviera en condiciones de establecer un límite. El santuario no es considerado suficiente monumento, porque no ocupa exactamente el lugar de los hechos; el corte de calle, como se evidencia todos los días en las dificultades del transporte de pasajeros, es, por su carácter activo, el único monumento digno de las vidas perdidas.

La discusión no tiene salida y nadie en el Gobierno de la Ciudad se siente autorizado para darla, porque los muertos del incendio tocan centralmente la incuria, la incapacidad, la desidia, la cobardía y probablemente la corrupción de los funcionarios públicos, y no solo el descuido criminal de un empresario de rock o la irresponsabilidad de una banda que sabía que sus seguidores, literalmente, jugaban con fuego. Como no hay salida para estas culpas, algunas de las cuales son acusaciones en juicios todavía no resueltos, tampoco hay una propuesta para establecer los límites de la monumentalización de un espacio público sobre el cual los que se sienten representantes de las víctimas reclaman un control total, poniendo en escena el fundamentalismo al que arrastra una condición irreparable.

El segundo ejemplo, más complicado todavía porque implica el terrorismo de Estado y los crímenes de lesa humanidad, concierne a la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), sede de un campo de concentración de prisioneros (muchos de ellos luego desaparecidos) durante la dictadura militar que comenzó en 1976. La ESMA fue el gran centro clandestino y le dio un nombre emblemático a esa topografía del horror. El predio, que ocupa un total de 17 hectáreas en el límite entre la Ciudad de Buenos Aires y la zona norte

del conurbano, sobre la Avenida del Libertador, permaneció en manos de la Marina incluso después de que algunos de sus jefes fueron juzgados y condenados por crímenes atroces en 1985, durante el gobierno de Raúl Alfonsín. En marzo de 2004, el presidente Néstor Kirchner, como acto central de reafirmación de su política de derechos humanos, recuperó el predio y lo entregó a la discusión sobre su destino futuro. Para eso, fueron convocados los organismos de derechos humanos, otras organizaciones civiles, como el Centro de Estudios Legales y Sociales, y funcionarios del área del Estado.

En el Casino de Oficiales se habían concentrado principalmente los recintos de interrogatorio y torturas: sus tres pisos, sótano y altillo alojaban las oficinas del grupo de tareas que dirigía y realizaba esas prácticas de manera sistemática. En agosto de 2004, se firmó un convenio entre las autoridades nacionales y las de la Ciudad de Buenos Aires para que se instalara allí un museo.[119] A partir de esta resolución, se presentan cuestiones de dos órdenes. Por un lado, sobre la organización misma del museo (problema que abordaré en términos generales más adelante); por el otro, sobre la extensión y las características del predio.

La ESMA comprende, naturalmente, mucho más que el Casino de Oficiales: la Dirección de Educación Naval, el Liceo Naval Almirante Brown, la Escuela de Guerra Naval, la Escuela de Suboficiales de la Armada, la Escuela Nacional de Náutica (donde se formaban navegantes civiles), comedores, bibliotecas, oficinas, guardias y retenes, dependencias de sanidad, talleres y extensos jardines que comunican los edificios en un diseño a la francesa, con pabellones y senderos de conexión. ¿Qué hacer con todo esto? La posición que prevaleció absolutamente en los organismos de derechos humanos y el gobierno exigió que la Marina devolviera todo el predio. A partir de este acuerdo, las opiniones difieren; se discute si, además de museo de la memoria, la ESMA debería abrirse a otros usos: sede de exposiciones, escuelas de artes y oficios, pequeños museos que conmemoren la identidad de otras víctimas (los pueblos originarios, por ejemplo); hay propuestas aún más inauditas, como un jardín de plantas nativas.[120] Si existe un acuerdo sobre la centralidad del Casino de Oficiales como pieza maestra del museo, no se da la misma concordancia sobre el destino del resto de las instalaciones. Lo único que se rechazó de forma unánime es que permanezcan allí algunas dependencias militares, aunque sean educativas.[121]

Desde otro punto de vista, podría afirmarse que no hubiera existido mejor oportunidad para reforzar la formación democrática de los futuros integrantes de las Fuerzas Armadas que dejar que sus escuelas

permanecieran próximas al museo donde se recordará el terrorismo de Estado del que fue responsable la Marina en los años setenta. Esta alternativa no se pudo incorporar a la discusión porque se juzgó incorrecta. En consecuencia, no se debatió, ni siquiera en términos intelectuales exploratorios, que el predio de la ESMA pudiera presentar, en un futuro, una relación de nuevo tipo entre las escuelas de formación de marinos militares y el museo que recordará los crímenes del terrorismo de Estado. Esa relación de nuevo tipo habría mostrado en el espacio la subordinación al orden democrático que la república debe establecer con las Fuerzas Armadas; pero la ESMA, recuperada como bien público, fue, a la vez, restringida en ese mismo carácter.

Otra alternativa es la de reconstruir la ESMA solo como centro de torturas, pero ¿qué hacer con los lugares donde no se torturaba? La ESMA no era Auschwitz, en el sentido en que no todas sus dependencias estaban ocupadas por el funcionamiento del campo, aunque todas estuvieran simbólicamente contaminadas. Como suplemento monstruoso, en la ESMA coexistía la vida militar "normal" con la vida militar terrorista. Probablemente, conservar hoy esta coexistencia entre nueva vida militar y museo habría sido más productivo desde el punto de vista de una pedagogía democrática. [122]

Estas discusiones no pueden desplegarse del todo en la actualidad porque la memoria tiene vocación absoluta. Haber sido víctima (de modo directo o indirecto) otorga una prerrogativa moral subjetiva que sostiene el carácter total de la reivindicación. Por lo tanto, desde la perspectiva de la memoria, no puede haber parcelación del espacio. La memoria reivindica un conservacionismo extremo: todo se debe preservar, en una equivalencia significativa que no admite jerarquías de acontecimientos ni de lugares. El árbol sintáctico de la memoria no conoce la hipotaxis: yuxtapone de modo horizontal y equivalente. Cuando esta sintaxis imaginaria tiene que tomar posesión del espacio público, se vuelve absoluta.

Por eso, la gestión de la memoria histórica no es asunto solo de quienes se consideran directamente involucrados en los sufrimientos que ella evoca. El justificado particularismo de las memorias individuales no produce, por sumatoria simple, una historia, del mismo modo que la ocupación total y permanente de un espacio no garantiza, por sí misma, una imagen más elocuente del pasado.[123]

Sin embargo, desde la perspectiva de las víctimas, todo es monumento y todo lugar de memoria puede (o debe) convertirse en un lugar de

culto, aunque, más tarde, el inevitable olvido cambie esos lugares y les adjudique otros usos. Esta es la dimensión cultual de la rememoración. No en vano, desde la Revolución Francesa, los lugares de veneración de la patria se pensaron como altares y la imagen “Altar de la Patria” (recurrente en la oratoria y la poesía cívicas) designa, en las naciones latinoamericanas, lugares de culto histórico nacional.[124]

Experiencia del aura

En su introducción a la edición francesa de Der moderne Denkmalkultus, Françoise Choay señala que Aloïs Riegl “nos invita a una meditación sobre nuestra sociedad, en la que subraya esa dimensión singular que nos lleva a saturar lo cultural con lo cultual”, es decir, la cultura con el culto.[125] La impregnación de lo cultural por lo cultual o la prevalencia de lo cultual sobre otras dimensiones implica una particular restauración del aura después de su crisis en la teoría y la percepción estéticas. El monumento es soporte material de una conmemoración; la restauración museográfica y arquitectónica de lo que ha quedado del pasado aparece revestida de una autenticidad de la que desconfió la modernidad tardía. El aura de autenticidad proviene no solo de que la restauración o la preservación de los restos acontecen en el verdadero lugar de los hechos (para decirlo de un modo que remite a las ideas de presencia y verdad que definen el aura). Proviene también de la conversión de ese lugar en lugar de culto de una memoria que debe protegerse materialmente de la erosión. Ese imperativo de la memoria sacraliza el espacio y podría decirse que lo vuelve interdicto, como sucede con todo lo sagrado. El mandato laico de conservar el pasado para evitar sus repeticiones en el presente y el futuro se fusiona tensa, conflictivamente, con la dimensión cultural de la rememoración colectiva.

El momento que vivimos despliega estas tensiones. El culto de un pasado a través de los restos materiales que subsisten en la ciudad o son reconstruidos, como si no hubieran atravesado una etapa de desaparición y obnubilación, se origina en una arqueología de remanentes que evocan la historia y muchas veces, más que presentarla, la sustituyen. Se cumple un deber con el pasado, justamente en un momento en que se ha puesto en cuestión la historia misma como proveedora de relatos unificados y verdaderos. Se le atribuye al monumento una autenticidad que no se le reconoce a la historia académica que, procediendo por hipótesis e intensamente consciente de su retórica, no siempre está movida por las certezas que

caracterizan a los relatos de memoria.[126]

Riegl señaló que el valor histórico de un monumento se alimenta en su potencialidad de suscitar recuerdo. El Erinnerungswert, esa capacidad para producir una identificación “sensible y afectiva”,[127] sostiene el trabajo de la memoria restituyendo un nexo entre sujeto y monumento que se vuelve indicativo de un pasado al que el sujeto ingresaría a través de ese espacio material. Desde esta perspectiva, las ruinas, más allá de su valor histórico colectivo e incluso de su completitud, valen por lo que su materialidad habría guardado como índice. Se las juzga en relación de continuidad con un tiempo perdido que se recuperaría en la experiencia del monumento.

Evidentemente, al escribir en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, Riegl no pudo adivinar el florecimiento de una cultura del monumento tan intensa como la que caracteriza la escena contemporánea. Reflexionó sobre las diferencias entre valor histórico, valor estético y valor afectivo en una época que todavía destruía más de lo que conservaba. Sin embargo, Riegl logró percibir que, pese a la exaltación historicista, el efecto del monumento no remite simplemente a un saber histórico, sino a una dimensión sensible que “no es tributaria de la cultura histórica” y que, en cambio, “tiene una validez universal, que comparte con los valores sentimentales de la religión”.[128] Esto es aura, un efecto de autenticidad que no se examina, sino que se acepta porque se lo experimenta, y se lo experimenta porque se lo acepta.

El monumento se sitúa en un más acá o en un más allá de la historia. En realidad, es fuente de la historia, en sentido estricto, solo para especialistas. Para quienes lo contemplan, es una experiencia del pasado, más indefinida y más cargada afectivamente. Cuando se dice “acá estuvieron las cámaras de gas” o “en estos sótanos se torturaba”, ocurre un acto de imaginación y de empatía. Sin ese ejercicio de imaginación, no existiría rememoración ni creencia.

El mensaje de memoria del monumento, su efecto aurático y su enseñanza solo son eficaces cuando no existen los obstáculos de otras memorias en competencia, de otras ideologías y otros monumentos, como se comprueba en las tendencias contemporáneas al negacionismo del Holocausto, que no incriminan solo al antisemitismo islámico, sino a vetas minoritarias también presentes en la cultura europea. Frente a la resistencia ideológica o la reticencia, el monumento enmudece. La memoria necesita de la creencia, y construir memoria es construir creencia.

De todos modos, ¿cómo transmiten el pasado los monumentos? Nada en ellos habla de modo directo: la planta de un edificio, los restos de mampostería que todavía sostienen armazones, hierros, ganchos o caños; los pisos manchados o destruidos pueden ser un escenario cualquiera. Son mudos sin una intervención narrativa y escenográfica; no hablan sin guion y puesta en escena. El efecto aurático de la contemplación del monumento es precedido por un momento proyectual y reconstructivo. Convertir un cuartel en un monumento que recuerde la represión que tuvo lugar allí es trabajo escenográfico e histórico. Como en el museo, la conversión de los restos en memoria implica una intervención narrativa, una hipótesis representable sobre lo que allí sucedió. Implica también que lo sucedido sea representable, cuestión abierta desde que se planteó la representabilidad del Holocausto a través de imágenes.[129] Y aun cuando sea representable, las hipótesis de la historia sobre un hecho difieren, como lo prueba el debate reciente suscitado por Los verdugos voluntarios de Hitler de Daniel Goldhagen.[130]

Esto quiere decir que tenemos recuerdos plurales, diferentes, que pugnan por sus lugares en una jerarquía ética. Todo en la memoria parece conjugarse en plural, pero se trata de un plural distinto al que se admite en la historia escrita por historiadores, cuyos documentos también pueden contradecirse y permiten lecturas diferentes. Sin embargo, lejos de plantearle problemas a la historia, esto es parte de la dinámica de las interpretaciones, de la forma agonal de construcción de un relato que aspira a sostener su coherencia pero sabe, de antemano, que no puede sostenerse en la reivindicación de una versión siempre única y coincidente. Esta dinámica agonal de la historia, que no puede evitarse y que no es deseable evitar, suscita todos los problemas cuando memorias encontradas deben decidir sobre la narración que definirá un museo o un monumento.

La ciudad como teatro de la memoria

Berlín, Wittenbergplatz: elocuencia severa, gélida, de una lista de lugares. Sobre el césped, junto a la magnífica estación de subterráneo, un cartel oscuro y unas placas en el andén enumeran los lugares hacia los que partían los trenes cargados de judíos destinados a los campos de concentración.[131] Nada más que eso. Sin embargo, es uno de los recordatorios más impresionantes de Berlín, colocado allí por la Liga de Derechos Humanos en 1967: trabaja con el tema sencillo y directo de

“Lugares del terror que nunca debemos olvidar”. Carece, por supuesto, del impacto simbólico y estético del Museo Judío berlinés de Daniel Libeskind, ese relámpago de metal desgarrado por pequeñas aberturas que parecen cortes de cuchillo, o de la masa de información a la que se accede en el museo Casa de la Conferencia de Wannsee, que ocupa el edificio donde se acordó la “Solución Final”. Wittenbergplatz ofrece nada más que una lista de lugares que fueron siniestros. No es un monumento ni un contramonumento. Sus dimensiones no lo ubican en la primera categoría, su lectura directa y simple no lo incluye en la segunda. Es un liso y llano recordatorio. La lista de topónimos hace presente los campos de concentración, muestra su esencia geográfica definida por la expansión nazi (los situados en territorio alemán, polaco, checo). No abre ningún debate; solo enumera los lugares donde se consumaron los hechos. Vale por la prueba que se ha acumulado. También en Berlín, en la estación de Grunewald, sobre uno de los andenes, un cartel pequeño dice: “Aquí embarcaban las víctimas hacia los campos”. Nada más. La sequedad de los carteles y la ausencia de imágenes ponen al observador en situación de buscarlas, reponiendo lo que los carteles callan o comprobando que no sabe; esa comprobación es diferente al olvido y no presupone, como este, la erosión o la represión del pasado. Lejos de la identificación (después de Primo Levi, ¿cómo identificarse con un judío que fue deportado y asesinado?), el cartel no busca la catarsis, sino la voluntad de saber.

El cartel de Wittenbergplatz es perfectamente visible, pero no captura todo el espacio que lo rodea. Cualquier fotografía lo muestra junto a paseantes, gente sentada en un banco de plaza, vendedores, bicicletas y ómnibus, de modo que en la cotidianidad de la ciudad el cartel irrumpe como su recordatorio, sin cortar materialmente el espacio. Como el del andén de Grunewald, es una intervención modesta, cuya sobriedad evita la espectacularidad y la truculencia.[132] Son los nombres de los destinos finales de los judíos deportados los que deben resonar en quien los lea y, para eso, debe haber un conocimiento anterior que haga posible ese eco. El cartel exhorta a no olvidar los nombres, pero descansa sobre el presupuesto de que esos nombres no necesitan ser explicados; solo dicen que lo que allí sucedió no debe repetirse. El espacio urbano queda afectado por la resonancia de esa geografía, pero no se reestructura a su alrededor. Esta es una de las formas posibles de inscripción de memoria en la ciudad.

Cada ciudad es un mapa histórico donde coexisten y se superponen configuraciones materiales que provienen de temporalidades diferentes. La voluntad estatal, la del mercado y la de las organizaciones de la sociedad intervienen sobre ese mapa con diferentes efectos. Obviamente, no todas las intervenciones mantienen su potencial significativo original. Los símbolos se consumen o se

desgastan; lo que ayer fue monumento hoy puede ser ágora, campo de fútbol, feria y, a la inversa, lo que fue calle puede convertirse en santuario de los muertos. Lo que se erigió como homenaje puede perder ese carácter y conservar solamente su dimensión estética.

Veamos un par de ejemplos. Emplazada en 1912 en un escenario imponente de Buenos Aires, la magnífica estatua ecuestre de Antoine Bourdelle es, solo para los entendidos, el monumento de Carlos María de Alvear, uno de los políticos guerreros del primer tercio del siglo XIX. Algún resto de sentido histórico se le restituye fugazmente cuando un uso público ceremonial evoca al jinete recordado solo por los historiadores del período. Lo que subsiste es la estatua, como si ella hubiera sido modelada sin tener como fin la memoria del secundario prócer decimonónico. Salvo para la agenda de festividades patrióticas, la espectacularidad del emplazamiento y el valor estético de la escultura han tapado todo valor de conmemoración. La estatua de Bourdelle se ha incorporado al paisaje notable de la ciudad como hecho estético, únicamente porque la calidad de la obra lo habilita.

Tampoco el Obelisco, que caracteriza como imagen de postal turística a Buenos Aires, conserva su intención celebratoria original. Fue construido por el arquitecto racionalista Alberto Prebisch en 1936 para conmemorar el cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad. Prebisch no eligió una alegoría historicista, sino una imagen blanca, geométrica, moderada y moderna. Pero el Obelisco fue emplazado como monumento, cuyo significado hoy se ha perdido, excepto para los historiadores: ni porteños ni turistas evocan la fundación de la ciudad, salvo que consulten sus guías o lean la inscripción en una de sus caras. Para todos, tiene un carácter fundamentalmente ornamental y abstracto; ordena visualmente una perspectiva en el encuentro de dos grandes avenidas; le da su centro a un rond-point; ofrece una plaza circular que permite colocarse en la mitad exacta de un cruce extenso y ruidoso de calles; permite mirar hacia los cuatro puntos cardinales; organiza y orienta. Es una peculiaridad, un capricho de la ciudad, su logotipo. Pero no recuerda nada.

La ciudad tiene el potencial de consumir las intervenciones que buscan inscribirse en ella como monumentos. La vida cotidiana prevalece sobre la memoria, excepto cuando otras instituciones (la escuela, los medios, los partidos) restituyen la memoria a los espacios que habían perdido su capacidad para evocarla. Los significados colectivos de la ciudad absorben los significados intencionales. El monumento necesita una masa de discursos que lo sostengan para asegurar no su conservación material, sino su conservación simbólica.

De lo contrario, la distracción que producen la costumbre y la saturación de mensajes dispares compite con el uso preestablecido y programático, pese a la densidad de valores históricos, ideológicos y éticos que hayan estado presentes en la etapa constructiva o de restauración.

El culto moderno al monumento está acechado por la dinámica urbana, de modo que el memorial concentra sentidos cuando se lo establece, suscita polémicas (las que suscitó el Obelisco de Buenos Aires), pero de a poco esos sentidos se desconcentran y se desconciertan. En el mapa histórico urbano que se reconstruye permanentemente, solo una fuerte decisión de políticas públicas puede preservar los vestigios del sentido primero del monumento, excepto que sus valores estéticos o su espectacularidad se impongan sobre el desgaste de las memorias atesoradas (ese puede ser el caso de la ESMA y muy probablemente el del Denkmal für die ermordeten Juden Europas [Monumento a los Judíos Asesinados en Europa] de Peter Eisenman, inaugurado en 2005 en Berlín).

Nada de lo dicho excluye que los combates por la monumentalización desistan en el presente. No vivimos la actualidad como historia ni la experimentamos como un inevitable futuro potencial "ya acontecido" al que solo le falta suceder en la realidad. En consecuencia, la definición del sentido del monumento, incluso a sabiendas de que ese sentido va a atenuarse o a cambiar, se justifica porque la ciudad se nos presenta como experiencia actual.

Las posiciones que se enfrentan en el presente urbano difieren tanto por su ideología como por su estética. Desde la perspectiva de las víctimas o de quienes se sienten sus representantes, los rastros materiales del pasado deberían subrayarse en la ciudad asegurando la eficacia del mensaje, incluso por redundancia. En lo que concierne a la memoria de cada víctima, no hay transferencia: los torturados de la ESMA no representan a los torturados de una comisaría o de una casa clandestina; en términos de vida y muerte, nadie representa a nadie. Esto plantea una imposibilidad real, porque no todos los espacios urbanos son monumentalizables. En los espacios públicos, la memoria debe estar representada materialmente, pero haciéndose cargo de las condiciones y los límites objetivos de la ciudad y, sobre todo, de la naturaleza inestable de la percepción; como escribe Manuel Cruz, "la memoria, con tanta repetición, va perdiendo su aura".[133] Imposible producir aura. De este reconocimiento de la desauratización inevitable dependen las expectativas sobre la eficacia simbólica de la memoria monumentalizada. En el espacio público, algunas intervenciones alcanzan una permanencia que no está directamente vinculada con la

complejidad ideológica o estética de su elaboración, sino con el reconocimiento de aquellas cualidades que permitirían una identificación fuerte y duradera.

Por ejemplo, las siluetas de pañuelos anudados (el ícono de las Madres) que rodean la pirámide de la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, en Buenos Aires, son la marca de lo que sucedió allí durante los años de la dictadura, y continuó sucediendo. Con esos pañuelos en la cabeza, las madres de desaparecidos marcharon alrededor de la pirámide de Plaza de Mayo, todos los jueves, reclamando por sus hijos y pidiendo justicia.[134] Esas siluetas pintadas sobre el suelo de mosaicos de la plaza ya tienen un carácter histórico, en la medida en que han sido, hasta ahora, la representación perdurable de la primera y más persistente forma de lucha por el esclarecimiento del destino de los desaparecidos. Por sobre sus sucesivas intervenciones en política, las diversas líneas de las Madres (quienes se han dividido y criticado entre sí) han juzgado duramente a varios gobiernos, han señalado el límite de los Juicios a los militares responsables y condenado su indulto, y en la actualidad mayoritariamente se alinean alrededor del presidente Néstor Kirchner; es decir, han atravesado todas las formas de la refutación hasta llegar a su evidente simpatía por un gobierno en ejercicio. Pese a todos esos giros y a las posiciones de sus figuras más emblemáticas, como es el caso de Hebe de Bonafini, los pañuelos producen un efecto de identificación que trasciende cada una de las líneas del movimiento.[135]

La representación de los pañuelos sobre el solado de la Plaza de Mayo combina la intervención rápida del diseño propio del street art con el impacto de un ícono que es completamente site-specific: las siluetas de los pañuelos (con la forma que toman cuando están anudados a una cabeza) tienen un fuerte valor indicial en el lugar exacto en que se apoyaron los pies de esas mujeres en su marcha semanal. Ese valor indicial refuerza la iconicidad y descarta cualquier idea de arbitrariedad, porque la representación se conecta a lo representado. Al mismo tiempo, la ocupación del espacio público políticamente más emblemático de la Argentina es discreta: no plantea una competencia con otras memorias que también tienen derecho a reclamar allí su sede material. Unificadas en una sola representación, despersonalizadas en el sentido en que no son portadoras de una marca de artista, estas siluetas representan algo que todavía no se ha desgastado. De todos modos, aquello que verdaderamente no se ha desgastado es la presencia real en la escena pública de las Madres, que todavía transfiere su potencial a las siluetas, y no a la inversa. Las Madres como cuerpos físicos sostienen la memoria en la plaza central de la ciudad donde comenzaron sus reclamos y también sostienen su propia

representación iconográfica en ese espacio.

El museo como teatro de la memoria

Etapas y protagonistas

Hugo Vezzetti señala dos etapas principales en la construcción de una memoria en la Argentina sobre los años anteriores al golpe de 1976, es decir, una memoria de las víctimas del terrorismo de Estado. El primer relato, escribe Vezzetti, se estableció en el Nunca Más, el informe realizado a partir de la recopilación de denuncias que proporcionarían testigos y pruebas a los fiscales del Juicio a las Juntas Militares. Este relato "era la representación misma de la inocencia esencial, prepolítica si se quiere, en la que la sociedad depositaba la autorrepresentación de su propia amenidad frente a la tragedia".[136] Los testimonios del Nunca Más, por su carácter y por las circunstancias tempranas en que fueron recopilados, debieron prescindir de la propia historia de las víctimas, construyendo una suerte de olvido de lo que habían sido, pensado y actuado antes de su muerte o desaparición, encarcelamiento y tortura. Al borrar su carácter de actores importantes de la escena política, estudiantil o sindical, se buscaba concentrar el foco sobre los represores.

Esto se explica porque, como vimos, los testimonios reunidos por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en el Nunca Más iban a ser la materia a partir de la cual se eligieran los casos que se presentarían como acusación en el Juicio a las Juntas.[137] Habría sido absurdo poner el foco sobre lo que las víctimas eran antes de ser capturadas por el terrorismo de Estado, y pareció adecuado que estas se presentaran solo como objeto de la violencia que, en efecto, se había desencadenado sobre ellas. El discurso de la mayoría de las organizaciones de derechos humanos coincidía en este punto de vista, como si el terrorismo de Estado hubiera podido disculparse si se afirmaba abiertamente que se había ejercido sobre militantes revolucionarios o sindicalistas radicalizados y no solo sobre lo que en la jerga se denominó "perejiles" y "garrones" (militantes de superficie, no comprometidos en acciones políticas importantes ni violentas). En términos generales, la máxima actividad política que se solía reconocer en una víctima era la organización de una

sociedad de fomento, un dispensario en una villa o un reclamo estudiantil. Esta despolitización de todas las víctimas del terrorismo de Estado fue la respuesta defensiva a lo que muchos sectores de la sociedad argentina fueron inducidos a pensar durante la dictadura: ante un desaparecido o encarcelado, se justificaba la manifiesta ilegalidad con la siniestra frase "por algo habrá sido". Esa frase despreciable operó creando su simétrico no dicho "fue por nada" o "solo era un joven idealista", lo cual, al mismo tiempo que colocaba a muchas víctimas en una perspectiva irreal, borraba lo que para ellas había sido una opción ética y política, sostenida en una idea de revolución y no solo de mayor justicia social. Además, todavía durante los años de la dictadura, eso reforzaba la idea de que la represión, en lugar de ser sistemática como lo fue, era alocadamente omnicomprensiva y "le podía tocar a cualquiera", lo que, en muchos casos, fortalecía el miedo y la ausencia de solidaridad (idea que contradecía el "por algo habrá sido", pero así funciona la ideología). Así, se daba una visión equivocada de la dictadura, que desde luego coexistía con la denuncia de un plan sistemático, descripción bastante más exacta de su forma de operar.

Es entendible que estos discursos confluyeran en la primera etapa de la transición democrática, cuando se recopilaron los testimonios y se abrió el Juicio a las Juntas. En esos años ochenta, no se trataba de hacer una discusión historiográfica sobre el carácter de la represión y la situación del período anterior, sino de establecer en la escena judicial que los hechos de los militares se encuadraban dentro del terrorismo de Estado y no dentro de un enfrentamiento caracterizado como guerra entre enemigos equivalentes. Aunque incluso dentro de un enfrentamiento de este tipo, los hechos de los militares argentinos violaban todas las convenciones internacionales y, por lo tanto, también eran injustificables. No era necesario que las víctimas carecieran de actividad política revolucionaria para que su asesinato, desaparición o tortura fuera un crimen.

Esta convicción empezó a aparecer, muy tímidamente, como discurso público legitimado por las propias víctimas y organizaciones solo después del Juicio a las Juntas. Y, en especial, con la radicalización de algunas de las organizaciones de derechos humanos, como la fracción de Madres de Plaza de Mayo encabezada por Hebe de Bonafini, que reivindicó decididamente la actividad revolucionaria de los desaparecidos y se convirtió en un polo ultraizquierdista, castrista, con fuertes marcas del discurso de los años setenta. También la organización HIJOS buscó darle un sentido al asesinato o la desaparición de sus padres, siguiendo las pistas de un compromiso político radical sobre el que se sostuviera una reconciliación entre el desvalimiento sufrido en la infancia y la actividad de sus padres como militantes revolucionarios.[138] El juvenilismo que

parecía marcar las memorias de los años sesenta y setenta ya no estaba referido simplemente a una unión light entre juventud e ideales, sino al avatar histórico concreto de fracciones generacionales que eligieron conscientemente, impulsadas por un sentido optimista o sacrificial de la inminencia, la lucha revolucionaria.

Por último, comienza una tercera etapa, en que se abre la compuerta de los testimonios de los sobrevivientes y de las versiones non fiction, escritas por militantes de los años setenta o por periodistas que recopilan declaraciones y otras fuentes orales sobre el período.[139] El personaje-tipo de los relatos comienza a ser no la víctima idealista pero joven e ingenua, capturada en un torbellino de violencia represora, sino el militante revolucionario, caracterizado por la misma juventud que en los relatos de la etapa anterior, pero movido por convicciones que, en muchos casos, lo conducían más allá de un compromiso reformista. En el medio, la figura dramática del "perejil", es decir, del simpatizante que cae sin haber medido del todo que las consecuencias de una acción política de superficie podían causar muerte o sufrimiento extremo.

La representación del universo de la militancia revolucionaria se vuelve más "realista" en la medida en que se reconoce su estratificación y se va abandonando la idea simple de una candidez juvenil original. La militancia adquiere una densidad ideológica y de vida, se vuelve menos romántica y más una opción consciente por la revolución y, si es necesario, por la violencia. La "teoría de los dos demonios", enarbolada por los militares y la derecha, que argumenta que hubo dos violencias equivalentes enfrentadas, ya no es refutada solamente por una versión que despojaba al militante muerto, incluso al combatiente guerrillero, de la pulsión revolucionaria. Y la violencia del terrorismo de Estado, condenada en juicios que no se han paralizado en veinte años y que hoy, tras la anulación de los indultos otorgados por el expresidente Carlos Menem, se reabrirán exhaustivamente, no necesita ser enfrentada con una teoría opuesta y simétrica que invente una situación anterior a 1976 en que la ola de violencia revolucionaria sea pasada por alto. Todo esto obliga a replantear los términos del debate historiográfico y museográfico.

Manuel Cruz retoma una pregunta crucial que Primo Levi ya planteó en direcciones diversas. Se trata de la legitimación retrospectiva que el sufrimiento puede extender sobre acciones que son por lo menos debatibles tanto política como moralmente: "El sufrimiento no convierte en bueno con efectos retroactivos a quien lo haya podido padecer, ni lo exime de responder del daño que haya podido provocar en otro momento".[140] Esta advertencia pesa sobre las posibles narrativas de un museo de la memoria, no del museo de la ESMA, que

en mi opinión debería ser un museo de los métodos aplicados por la represión militar. Un museo de la memoria (no limitado a la represión) implica una narración y una puesta en escena más abarcativas, en la medida en que, si se quiere que las víctimas no queden solo representadas como víctimas, sino también como militantes, el sufrimiento no puede clausurar los enormes problemas que hoy nos plantea su política revolucionaria. La solidaridad moral con el sufrimiento, lejos de ser un obstáculo para la historia, debería convertirse en el marco de las interpretaciones, no en su cepo.

Alternativas

En un museo de la memoria todavía no encarado como acción pública, ya que no se trata del museo de la ESMA, ¿cómo se representa la vida ideológica, cultural y política antes de la represión? Esta pregunta tiene sus respuestas en el escenario de la historia y también en el del museo. Marianne Hirsch, después de visitar el Holocaust Memorial Museum de Washington, escribe:

No se creó el museo en primer lugar para los sobrevivientes ni para aquellos hijos de sobrevivientes que, como yo, estuviéramos profundamente comprometidos, sino para el público estadounidense con poco saber sobre los hechos. Su mejor destino sería el de despertar en sus visitantes una identificación imaginaria, el deseo de saber y de sentir, la curiosidad y la pasión que dan forma a la posmemoria de los hijos de sobrevivientes.[141]

Ahora bien, si esto es posible en un museo sobre el Holocausto, las condiciones son completamente diferentes en un museo sobre los años setenta en la Argentina. La “identificación imaginaria” no puede hacerse sobre las fotos de la vida cotidiana de comunidades enteras que, como los judíos de Europa, fueron deportadas y asesinadas.

Las víctimas del terrorismo de Estado no fueron miembros de una comunidad, sino una amplia y diferenciada constelación social con varias líneas políticas. Esas fracciones, como se dijo, estaban fuertemente estratificadas (combatientes, militantes sindicales,

estudiantiles y de superficie, simpatizantes). Probablemente, sería sencillo establecer una "identificación imaginaria" con los simpatizantes de periferia y su mundo de ideales, manifestaciones callejeras, asambleas estudiantiles y fabriles. Pero basta leer los documentos que se han difundido en los últimos años para ver que solo una operación de la buena conciencia reconstructiva sería capaz de convertir esas páginas inflamadas en una declaración de buena voluntad solidaria. Los hechos sucedidos desde mediados de los años sesenta, que se acentuaron en la primera mitad de los setenta, respondían a una ola mundial de flujo revolucionario que no puede normalizarse al estado "posmoderno" de la ideología en los comienzos del siglo XXI.

Llevar ese período de auge político a un museo supone atravesar una trama de enfrentamientos todavía abiertos. En el caso del museo de la ESMA, se trata de un campo de concentración y de muerte, y el Casino de Oficiales coincide con esa definición, pero otros temas de los años sesenta y setenta necesitan también una versión pública, intelectual, representativa y material. Esto, a mediano plazo, es inevitable. Incluso en el caso especial del museo de la ESMA, incrustado en la ciudad, queda pendiente un interrogante sobre la sociedad en la que tenía lugar la represión militar: ¿qué responsabilidades les caben a muchos políticos, a la mayoría de la Iglesia católica, a la mayoría del periodismo?

La dictadura argentina no subsistió en un vacío ni gobernó exclusivamente desde los cuarteles. La imagen reconciliada de una sociedad que ignoraba todo implica, por un lado, pasar por alto los apoyos civiles que tuvieron los militares, y, por el otro, custodiar la buena conciencia de una sociedad que, durante los primeros años de la dictadura, eligió no saber, porque todo saber era peligroso; muchos reconocieron después que esa elección de privatizar al máximo la vida tenía consecuencias políticas y morales. El fervor popular que acompañó el Mundial de Fútbol de 1978, cuando los partidos se jugaban en uno de los principales estadios a pocas cuadras de la ESMA, y el plano de televisión en el que los jugadores del victorioso seleccionado argentino levantaron la copa del mundo rodeados por las figuras patibularias de los jefes militares (representación del momento en que esos jefes pudieron estar presentes en un estadio repleto donde lo único que se gritó fueron los goles) excluyen por completo a la sociedad de la historia de los años setenta y la convierten de modo inverosímil en una especie de sujeto colectivo hipnotizado.

Es necesario explicar qué pasó con millones de argentinos durante la dictadura. También es necesario analizar el apoyo que otro presidente de la dictadura, Leopoldo F. Galtieri, obtuvo durante la aventura

alocada de la invasión a las Islas Malvinas en abril de 1982, cuando una multitud acudió a Plaza de Mayo como si la dictadura, de la noche a la mañana, se hubiera convertido en un bastión del antiimperialismo. Todo eso fue la Argentina desde 1976 hasta 1983, y todavía más adelante. Hay que hacer relato y puesta en escena del miedo, la resistencia al saber, el refugio en lo privado inexpugnable, el negacionismo y la justificación. El foco está sobre la dictadura, pero es preciso echar luz sobre sus inmovilizadores efectos simbólicos.

Un futuro (y potencial) museo de la memoria debería abordar esa trama de acontecimientos en un debate histórico cuya condición es que los protagonistas no sean únicamente las víctimas del terrorismo de Estado o sus representantes. Por supuesto, tampoco se trata de una discusión profesional de curadores ni de un simple debate de historiadores, cada uno con sus fuentes, incluidos los documentos de los protagonistas. En países donde las instituciones son esclavizadas por el oportunismo manipulador de los políticos, es complicado que una resolución institucional sea aceptada sin un largo debate. Si los combates por la historia deben entrar en el museo como su momento reflexivo, ¿quién los regula? Una solución incluye profesionales de la museografía e historiadores, en una especie de alianza de ambas disciplinas. Un museo puede ser el instrumento para alcanzar un acuerdo sobre el pasado o puede resultar de ese acuerdo; se lo puede utilizar como arena política de las fracciones o como memoria institucional. No puede ser un instrumento de coyuntura.

No hay todavía un acuerdo mínimo sobre el pasado, excepto en lo que concierne al terrorismo de Estado, que fue objeto de prueba y condena en sede judicial. Sobre el resto de ese pasado, prevalece la discordia de las interpretaciones. Adelanto mi opinión: mejor seguir discutiendo durante una o dos décadas, de modo que los que estuvimos implicados en los hechos de los años sesenta y setenta ya no seamos habitantes de este mundo o, por lo menos, decidamos muy poco sobre él. Lo digo crudamente porque creo también que una vez que se cometen equivocaciones en el concepto de un museo o de un monumento realmente existente, es difícil corregirlas, porque las equivocaciones quedan inscriptas en formas materiales.

La justicia fue y es urgente; el conocimiento del pasado, también. El museo presupone el acto de justicia y el de conocimiento, pero no está adherido a ellos como la prueba judicial está adherida a la sentencia. Pasaron cincuenta años entre la entrada de las tropas aliadas en los campos de concentración alemanes y la construcción del Museo Judío de Berlín. Mucho tiempo, sin duda, en cuyo transcurso hubo grandes debates y miserables incorporaciones de miembros del partido nazi al

establishment, un juicio realizado con la fuerza de las tropas de ocupación y una reforma radical de la conciencia pública alemana. No digo que debamos medir el mismo tiempo; sugiero simplemente que se indique si, incluso bajo la forma del discurso escrito, de la intervención periodística, hay acuerdos básicos para un museo. La ausencia de esos acuerdos es evidente en cuanto se deja el tema del terrorismo de Estado para ocuparse del terrorismo político. La teoría de los dos demonios enfrentados (dos terrorismos: Estado y guerrilla) ya está suficientemente desacreditada como para que no sea muy serio traerla a una discusión. Si bien muchos muertos del terrorismo de Estado fueron terroristas, subsiste el principio de que el Estado no puede utilizar métodos ilegales ni castigar sin juicio. Pensemos cómo se puede representar este sistema de proposiciones adversativas y condicionales en un museo; es posible, pero solo si se reconoce seriamente que se enfrenta un problema. Un museo difícilmente pueda presentar el discurso más complejo sobre el pasado, pero no es obligatorio que ponga en escena el más simple, y sobre todo el que, al ser el más simple, excluya otros discursos.

La sintaxis de un museo se desarrolla en el espacio que le proporcionan (y le imponen) dos formas básicas de relación: la secuencia y la contraposición. Estas formas sintácticas básicas, que se subordinan a figuras como la metonimia, el contraste y el oxímoron, son suficientes en términos poéticos y muy convincentes en términos ideológicos, quizás demasiado convincentes por demasiado plenas de sentido. La historia es rebelde a someterse solamente a esas figuras.

A un libro o a una intervención en los medios es posible responderle con otro libro u otra intervención. A un museo es difícil o inverosímil responderle con otro museo. No hay ejemplos conocidos; si llegara a haberlos en alguna parte, serían completamente excepcionales, una curiosidad. Se puede hacer la crítica escrita de un museo, pero el orden de esa crítica como escritura y el orden del museo como espacio difícilmente se toquen, excepto para un público de especialistas. En principio, hay que reconocer que no todo lo que se sabe es museificable; por lo tanto, ninguna precaución respecto de la sintaxis de lo museificable es exagerada. El mejor museo quizás resulte de las decisiones de aquellos para quienes representar algo es muy difícil y estén obsesionados por las imposibilidades más que por las posibilidades de una representación.

Si no todo lo que se sabe es museificable, ¿cómo suplir o señalar esos temas que deben ser confiados a otros discursos, precisamente en un momento en que esos otros discursos son contrastables, discutibles, criticables? Es preciso diseñar un espacio con varios niveles de dificultad historiográfica. En este punto, es difícil exagerar la

importancia de las alternativas entre simplicidad intelectual y complejidad objetiva de los acontecimientos que el museo expone.

El museo oscila siempre, tironeado en varias direcciones, sobre sus efectos: impresionar por el horror, emocionar por su incrustación en la vida, hacer explícito su sistema valorativo y retórico. Se lo reconozca o no abiertamente, las emociones son una finalidad central del museo (volver a vivir, sentir simpatía por lo visto, ponerse en el lugar). No se las puede eliminar, aunque está en debate si es necesario impulsarlas y alimentarlas en un sentido catártico. Sin embargo, no está zanjado definitivamente si el museo debe buscar el conocimiento por identificación o por argumentación. Catarsis o exposición de ideas y de datos: en esa disyuntiva, el museo tiene que elegir su sintaxis espacial y conceptual.

El pasado no se ofrece sino que se resiste. En su última novela,[142] W. G. Sebald presenta un personaje, Austerlitz, que en 1939 fue embarcado por sus padres en el "tren de los niños", esa caravana de chicos judíos que huían del nazismo y fueron recibidos en diferentes casas de diferentes lugares de Europa. A Austerlitz le tocó un insignificante pueblo de Gales y no tuvo ningún recuerdo anterior a esa llegada, excepto la cara de una mujer que lo despedía en un lugar desconocido. Austerlitz hizo de su vida adulta un acto de resistencia a ese recuerdo y vivió en un espacio imaginario, de donde el Holocausto estaba extrañamente ausente; por lo tanto, su memoria no lograba conectarse con esa imagen de mujer que lo había despedido. Pero, contra toda previsión protectora, las casualidades son tenaces y un día cualquiera, en una librería de Londres, por una radio que estaba encendida también por casualidad, Austerlitz escuchó la historia del tren de los niños y la interpretó como un llamado. De la voluntad de ignorar, Austerlitz pasó, con el mismo carácter absoluto, al deber de la completa reconstrucción (redención) de su pasado. Austerlitz es el trauma de la historia que oscila entre la negación y la búsqueda de un saber total (imposible) sobre el pasado. Entre ambos extremos, entre ambas voluntades contrapuestas en relación con el saber, el pasado de modo siempre incompleto se reconstruye. Pero nunca de una vez para siempre.

▪

[116] "En el corto prefacio a la primera edición de Der moderne Denkmalkultus, Viena - Leipzig, 1903, Riegl explica que existe una relación estrecha entre su misión administrativa y la redacción del ensayo. Después de comprobar que la concepción y las exigencias del culto de los monumentos habían atravesado considerables transformaciones, su 'primera tarea consistió en definir claramente el culto moderno de los

monumentos tomando en cuenta sus cambios y describir su relación genética con las fases anteriores de este culto'" (de la introducción de Daniel Wieczorek, traductor de la ed. fr.: A. Riegl, Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse, París, Seuil, 1984, p. 29, n. 2 [ed. cast.: El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen, Madrid, Antonio Machado, 2018].

[117] Ibíd., p. 37.

[118] Recién en febrero de 2012, frente al emplazamiento de Cromañón se abriría una calzada paralela a la anterior. [N. de E.]

[119] El convenio entre el gobierno nacional y el de la Ciudad de Buenos Aires fue ratificado y así lo informa en su página web, , el Gobierno de la Ciudad el 6 de agosto de 2004: "El predio ubicado en la Avenida del Libertador al 8000 de la Ciudad de Buenos Aires, donde durante la última dictadura militar funcionó el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada, será destinado al Espacio para la Memoria y la promoción y defensa de los Derechos humanos. Así quedó definido tras la ratificación por parte de la Legislatura de la Ciudad del Convenio firmado por el Jefe de Gobierno Dr. Aníbal Ibarra en representación de la Ciudad, con el Presidente de la Nación Argentina, Dr. Néstor Carlos Kirchner, en representación del Estado nacional. El 24 de marzo pasado el Presidente de la Nación y el Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires suscribieron el denominado 'Acuerdo entre el Estado nacional y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para la construcción del espacio para la memoria y para la promoción y defensa de los derechos humanos en el predio de la ESMA' registrado bajo el nº 8/04. […] El acuerdo tiene un marcado contenido histórico que se sustenta en el reconocimiento de la aplicación de un plan metódico de imposición del terror y de eliminación física de miles de habitantes de la Patria sometidos a secuestros, privaciones ilegítimas de la libertad, reducción a servidumbre y torturas, llevado a cabo a partir del 24 de marzo de 1976, período en el que la Constitución nacional y los principios del Estado de Derecho fueron sustituidos por sistemáticos crímenes de Estado, que importan delitos de lesa humanidad, agravian la conciencia ética universal y el Derecho Internacional de los Derechos Humanos. En las dependencias donde se hallaba en ese período la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) funcionó el más grande centro clandestino de detención y exterminio –asiento del grupo de tareas GT.3.3.2.– en donde se produjo la tortura y muerte de alrededor de 5 mil hombres y mujeres de todas las edades, así como una maternidad clandestina que sirvió de base a la sistemática y perversa apropiación de los niños que dieron a luz las prisioneras

embarazadas, muchos de los cuales aún están privados del derecho a conocer su identidad. Absolutamente todo el predio ocupado entonces por las dependencias de la Armada estuvo dedicado a esos fines horrorosos, cuyas dolorosas y trágicas secuelas aún persisten como se desprende del testimonio de los sobrevivientes, de lo que resulta prácticamente imposible que quienes allí se desempeñaron no tuvieran noticias de lo que en el predio estaba sucediendo. Es responsabilidad de las instituciones de la República mantener el recuerdo permanente de esta cruel etapa de la historia argentina como ejercicio de la memoria con el fin de enseñar a las actuales y futuras generaciones las consecuencias irreparables que trae aparejada la sustitución del Estado de Derecho mediante la aplicación de la violencia ilegal por quienes ejercen el poder del Estado, para evitar que el olvido sea caldo de cultivo de cualquier repetición de hechos que repugnan al sentido democrático más básico. […] De tal manera, el destino que se asigne al predio y a los edificios donde funcionó la ESMA formará parte del proceso de restitución simbólica de los nombres y de las tumbas que les fueran negados a las víctimas, contribuyendo a la reconstrucción de la memoria histórica del pueblo argentino, para que el compromiso con la vida y el respeto irrestricto a los Derechos Humanos sean valores fundantes de una nueva sociedad justa y solidaria".

[120] Estela de Carlotto, presidente de Abuelas de Plaza de Mayo, ha declarado que la discusión sobre el destino de cada una de las dependencias será larga. Las Abuelas sostienen, entre otros, el proyecto de instalar un Archivo Nacional de la Memoria, aunque algunas de las asociaciones de sobrevivientes y exdetenidos-desaparecidos se oponen. Por su parte, Hebe de Bonafini y la línea de las Madres de Plaza de Mayo que orienta proponen la instalación de un centro de artes y oficios que aporte a la vida y no solo remita el predio a su historia de muerte. Sin embargo, tanto los exdetenidos como las Abuelas han aclarado que este uso les parece una banalización.

[121] Durante los meses anteriores a octubre de 2007, el predio fue desocupado, con una fecha de conclusión de estas tareas fijada el 1º de octubre ("Un museo costoso que aún no abrió sus puertas", La Nación, 22 de julio de 2007, p. 23). El 4 de octubre de 2007, se formalizó el pase a la Secretaría de Derechos Humanos. Según el diario La Nación de ese día, el costo total del traslado de las dependencias militares es de 120 millones de pesos. Pero no ha comenzado todavía la conversión en museo. Hay varios proyectos distintos que provienen de los diferentes organismos de derechos humanos. En el Casino de Oficiales, que permanece cerrado al público, se han colocado carteles indicadores de algunas de las tareas que allí se realizaban cuando funcionaba como centro de torturas.

[122] Respondiendo a una convocatoria del artista, fotógrafo y autor de instalaciones Marcelo Brodsky, se ha publicado un volumen con las ideas esbozadas como destino del museo. En algunos casos, se trata de intervenciones históricas o conceptuales; en otros, de reflexiones y propuestas. Véase Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA, Buenos Aires, La Marca, 2005. La revista Puentes, publicada por la Comisión Provincial por la Memoria de la provincia de Buenos Aires, ha hecho aportes conceptuales significativos; véanse los números 11 (mayo de 2004) y 12 (septiembre de 2004).

[123] Sobre esta tendencia a la saturación de las pruebas materiales del recuerdo, Ricard Vinyes observa: "La tendencia al ingenuo y compulsivo inventario de testimonios sin más argumento que el del objetivo precientífico del conocimiento total a través de la recolección de todas las pruebas o el propósito predemocrático de sacralizar un relato exclusivo, el del dolor, el cual, propuesto como modelo de autoridad y ejemplo, en realidad diluye las fronteras entre ciencia y memoria, y suprime la razón".

[124] Véase M. Ozouf, La fête révolutionnaire, 1789-1799, París, Gallimard, 1987 [ed. cast.: La fiesta revolucionaria, 1789-1799, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020].

[125] F. Choay, "À propos de culte et de monuments", en A. Riegl, Le culte moderne des monuments…, ob. cit., pp. 17-18.

[126] Sobre esta cuestión, he trabajado más largamente en Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

[127] Íd.

[128] Íd.

[129] El debate abierto sobre la representabilidad de algunas experiencias históricas extremas ha sido abordado con exhaustividad en S. Friedlander (comp.), Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution", Cambridge, Harvard University Press, 1992 [ed. cast.: En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final, Bernal, UNQ, 2007]. Puede leerse una vigorosa afirmación del valor representativo de unas fotografías tomadas clandestinamente en un campo de concentración en G. Didi-Huberman, Images malgré tout, París, Minuit, 2003 [ed. cast.: Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto, Barcelona, Paidós, 2004].

[130] Véase una completa compilación sobre el tema en F. Finchelstein

(ed.), Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva. El debate Goldhagen, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

[131] Para un análisis de este cartel, véase J. E. Young, The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning, New Haven - Londres, Yale University Press, 1993, p. 53 y ss.

[132] Marcelo Brodsky colocó un cartel idéntico al de Wittenbergplatz con la lista de los “chupaderos” y prisiones argentinas. Hoy puede verse en el Patio de los Tilos del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.

[133] M. Cruz, Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 163.

[134] Para una síntesis de la historia de las Madres en la Plaza de Mayo, desde una perspectiva que abarca los diferentes usos que la política partidaria y la protesta social dieron a esa plaza, desde el siglo XIX hasta hoy, puede consultarse S. Sigal, La Plaza de Mayo. Una crónica, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

[135] Las siluetas que hoy pueden verse en el solado de la Plaza de Mayo tienen una larga historia que comienza con el “Siluetazo”, gran intervención de arte político urbano, ocurrida el 21 de septiembre de 1983. El proyecto fue de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Se representó a los desaparecidos mediante siluetas de tamaño natural, dibujadas sobre papel afiche o de escenografía, que luego se fijaron a las paredes de las calles con punto de partida en la Plaza de Mayo. En esta tarea gigantesca, en la que se trazaron centenares o quizás miles de siluetas, participaron artistas, centros de estudiantes, universidades y manifestantes que se habían unido a las Madres en la plaza. Desde entonces, las siluetas fueron un procedimiento al que se recurrió en diferentes oportunidades como estrategia estética y representacional de arte político. Sobre este tema, véase M. J. Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino”, en Nueva historia argentina, t. II, Arte, sociedad y política, bajo la dir. de J. E. Burucúa, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

[136] H. Vezzetti, Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 206.

[137] Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), Nunca Más, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

[138] Sobre HIJOS, véase la serie de reportajes realizados a hijos de desaparecidos, recopilados por Juan Gelman y Mara La Madrid en Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos, Buenos Aires, Planeta, 1997.

[139] Abordé el análisis de estos libros testimoniales en Tiempo pasado…, ob. cit.

[140] M. Cruz, Las malas pasadas del pasado..., ob. cit., pp. 140-141.

[141] M. Hirsch, Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory, Cambridge, Harvard University Press, 2002, pp. 248-249 [ed. cast.: Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria, Buenos Aires, Prometeo, 2021].

[142] W. G. Sebald, Austerlitz, Barcelona, Anagrama, 2002. Véase, en este libro, “W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis”.

Sensibilidad, cultura y política: el cambio de siglo

[2000]

La clave de la relación entre las tres palabras del título (sensibilidad, cultura y política) fue uno de los temas del siglo XX. La sensibilidad, vinculada con el gusto y el juicio moral, con la textura de la vida cotidiana y la dimensión estética, con el goce y la repulsión, se pensó como la dimensión subjetiva e intersubjetiva donde podían (o debían) articularse cultura y política. El proyecto de encontrar la clave de la relación entre estos dos términos fue una de las empresas intelectuales del siglo, en la que fijaron posiciones, a veces perfectamente enfrentadas, Lukács y Adorno, Sartre y Aron, Bataille, Gramsci, Habermas, Bourdieu, Foucault, Raymond Williams.

La teoría y la crítica de la modernidad se intersecan con las teorías sobre cómo la modernidad misma implicaba política y cultura. Esta problemática, que se refinó con las sucesivas críticas al marxismo (una de las grandes ideologías novecentistas), con las teorías de la producción de significado, de los sujetos sociales y los campos intelectual y estético, llega a las últimas décadas del siglo profundamente debilitada porque se ha debilitado lo que era su protagonista o su deus ex machina: los intelectuales, figura de la modernidad, figura agónica y heroica, conciencia desgarrada o conciencia revolucionaria en busca de una clase, aterrada por las masas o dispuesta a venerarlas. Intelectuales y pueblo encarnaron uno de los mitos políticos más persuasivos: la utopía fusional de la revolución moderna. La misma categoría pueblo es impensable sin la intervención continuada de los intelectuales que la produjeron para pensar lo Otro como aquello que debía ser incorporado, reprimido o colocado como sustento de la empresa nacional.[143] En la caducidad de estos temas podría encontrarse una señal de la posmodernidad, que ha definido nuevos lugares para intelectuales de nuevo tipo.

Muchas veces se ha dicho que la cultura del fin de siglo fue completamente reorganizada por la esfera audiovisual. Ya casi ni es necesario probar esta afirmación. Se la ha repetido en las últimas

décadas, y los medios de comunicación han sido los primeros convencidos de que su hegemonía se implantó sobre la hegemonía secular de la cultura escrita y de que sus representantes marcaban rumbos culturales como antes lo habían hecho los letrados. La soberbia massmediática no es sino el corolario de algo que, en primer lugar, fue explicado por los intelectuales tradicionales a los actores audiovisuales: les dijeron que los medios eran la sustancia activa con que se formaban las culturas populares y, sin ir más lejos, toda la cultura. Estos discursos son bien conocidos. Los repetimos de memoria y forman parte de un sentido común.

Se habla menos acerca de un proceso igual o más impactante: la reorganización del mundo de las ideas a partir de la transferencia de funciones típicamente intelectuales (y políticas) a la industria comunicacional. Creo que este es el rasgo más notable de la vuelta del siglo. Hace cien años los intelectuales competían entre sí, dentro y fuera de los medios escritos, pero en las últimas décadas establecen sus ideas en un espacio donde estas no son las únicas, ni siquiera las más prestigiosas. Por el contrario, un repertorio de figuraciones sobre lo social-cultural reclama su autonomía respecto de los intelectuales tradicionales (de origen académico, del campo artístico o de la esfera política) aunque se alimente con esquemas producidos por ellos.

En las primeras décadas del siglo XX, un pesimista como Karl Kraus se refería con ironía a un proceso por el cual las ideas entran a circular en un espacio relativamente separado de aquel en que se producen. Doy solo un ejemplo sobre el psicoanálisis: “La dicha es indecible cuando se alcanza una edad en la que el adolescente confiesa que, en sueños, ha violado a su madre”.[144] Tanto como una opinión sobre Freud, el epigrama de Kraus denuncia lo que puede suceder con las ideas cuando se han convertido en materia de discursos inespecíficos. Aristocratizante, Kraus denuncia la transferencia de ideas de una fracción social a otra.

Estas ideas, cambiadas de un espacio a otro, conforman el patrimonio no original de la industria comunicacional y de sus actores. Ellos están en ese lugar de máxima visibilidad que asegura una escucha social y proporciona una base (ilusoria, si se quiere, aunque no siempre) para la representación de los ciudadanos. Frente a esto, se puede tener una representación catastrofista. Sin embargo, ese fue el movimiento que atravesó el siglo XX, profundizando la crisis de la hegemonía intelectual sobre sus propios temas culturales. Más que en el fracaso de ciertas ideas, podríamos pensar en el magnetismo que ejercieron sobre la industria de la comunicación, que hizo con ellas lo que naturalmente solo puede hacer una industria: línea de montaje y

producción serial. Para seguir con el aforismo de Kraus, el psicoanálisis ha proporcionado un vocabulario de masas, y sus relatos (cada uno de ellos marcado por lo siniestro) pudieron ser convertidos en narraciones explicativas ejemplares y hasta simpáticas. Lo mismo podría decirse del ecologismo romantizado o de la potencialidad mítica de la informática y la virtualidad, difundidos hoy como se difundieron en la primera mitad del siglo pasado las nuevas ideas sobre sanitarismo o educación.

La dulcificación de las costumbres privadas, en las capas medias educadas, sigue los pasos de una dureza creciente del espacio público y del nicho socioecológico ocupado por los más pobres. Esta divergencia es uno de los datos de los últimos años en América Latina: capas medias altas sensibilizadas por todos los temas del abanico finisecular y sectores expulsados de los umbrales mínimos que la modernidad consideraba un derecho. Esta oposición es adecuadamente dramatizada por las industrias informativas que recaudan su prestigio en uno y otro lado de la línea, en la medida en que las oposiciones fuertes siempre son espectaculares para las víctimas y para los que por el momento no lo son o están seguros de no serlo.

Las industrias informativas son hoy las creadoras de los grandes relatos que la posmodernidad pareció desalojar. En realidad, lejos de quebrarse, los relatos persisten, aunque sin la dimensión épica de los relatos modernos. Que las narraciones posmodernas entusiasmen menos a quienes fueron marcados por el discurso de la modernidad no es una prueba de que nociones como la de globalización sean más débiles que la de imperialismo. De hecho, las industrias informativas han encontrado en la globalización un drama tan universal e interesante como los viejos argumentos de la modernidad.

Sin duda, en esos relatos falta la dimensión de promesa utópica que caracterizó a los relatos modernos, aunque no siempre, sino solo cuando estos fueron optimistas. Incluso sería inexacto decir que en todos los casos esos relatos carecen por completo de dimensión utópica. El multiculturalismo, esa ideología producida en los espacios académicos anglosajones y en especial norteamericanos, ha tenido una sorprendente capacidad persuasiva y de creación de escenarios llenos de promesas. Como forma hiperactual del relativismo cultural, afirman el lugar de la diferencia no solo como espacio que debe ser respetado en términos democráticos, sino como máquina productora de lo mejor que pueden ofrecer las sociedades posmodernas; son relativamente optimistas frente a la fragmentación de lo social; y descubren los principios de autonomía y resistencia en el despliegue de las diferencias culturales, incluso de aquellas

que están sostenidas por la desigualdad simbólica.

La representación política esta agrietada por la desconfianza hacia los representantes y hacia la idea misma de que en las instituciones políticas se realice el principio de la representación. La crítica a la idea de representación se sustenta no solo en su carácter indeterminado e inevitablemente imperfecto, sino, de una forma más vulgar, en su reducción a trampa y engaño. El tiempo de las instituciones políticas está en desacuerdo con la temporalidad de los deseos, por una parte, y de las desigualdades sociales que se padecen sin intermitencia, por la otra. El mecanismo institucional se opone a las exigencias de inmediatez que, paradójicamente, las industrias informacionales impulsan en sus públicos. La separación, en la forma de gobierno, de lo judicial y lo político, la independencia de las burocracias administrativas que ofrecen una resistencia a cambios que no observen cuidadosamente las reglas que ellas establecen, pone de mal humor a los medios, con menos razón que a quienes esperan, a las puertas de la sociedad, sin lograr nada.

Estos rasgos forman parte de un paisaje conocido donde viven ciudadanos cada vez más impacientes, cuya impaciencia tiene motivos diferentes. Por un lado, está la urgencia de quienes literalmente no pueden esperar: los nuevos excluidos, los viejos, los jóvenes para quienes la educación o el trabajo deben ofrecerse en momentos precisos por razones que hacen a la constitución de la subjetividad y a las expectativas de vida. Por otro lado, está una impaciencia de nuevo tipo, que se origina en una experiencia del tiempo. Como descomunal emergente de una época, los Sex Pistols, en "Anarchy in the UK", le dieron forma de epigrama rockero a esta idea de la instantaneidad sin condiciones: Don't know what I want, but I know how to get it.[145] Esta impaciencia sin tiempo se inscribe en las formas nuevas de sensibilidad: en esta configuración, la definición de objeto es irrelevante, mientras que el acto lo es todo (por ejemplo, el acto puro de compra, que los estadounidenses llaman shopping spree, el tipo ideal de adquisición que no vale por el objeto sino por el gesto). La otra impaciencia, que tiene sus raíces en la desigualdad social y no en el deseo, invierte la fórmula de los Sex Pistols: Sé lo que quiero, pero no sé cómo conseguirlo.

Casi indiferente a su origen y a su forma, la impaciencia responde a una idea moderna del tiempo: un tiempo sin periodicidad, que se consume en el imperativo puro de la necesidad que debe ser satisfecha. La urgencia frente a la reparación de las injusticias lacerantes, donde todas las intervenciones llegan tarde (sin ningún sentimentalismo: son tardías respecto de las necesidades de los más miserables), no puede aceptar la contradicción que existe entre los

derechos y las formas institucionales que deberían garantizarlos según un tiempo que no es el de las necesidades, sino el de las formas. Es irónico que el tiempo de los excluidos y de los más miserables tenga la misma condensación en el instante que el de la sensibilidad posmoderna antiinstitucional de las capas medias.

Un estado de la sensibilidad es precisamente esto: modalidades de la experiencia en relación con coordenadas básicas de vida y de conocimiento. El modo en que ella incide en la percepción de la política no puede ser exagerado. Ni en las tribus sociales del deseo instantáneo ni en los fragmentos de las sociedades polarizadas hay posibilidad de tiempo institucional, es decir, tiempo de plazos y de ordenamiento de los segmentos temporales según reglas. Tanto desde un punto de vista social como desde la cultura, vivimos en sociedades donde el transcurso del tiempo retrocede frente a la primacía del ahora. Precisamente, el tiempo institucional se caracteriza por el desplazamiento del ahora en un presente más o menos extendido y, sobre todo, en un futuro que se sometería a las operaciones del presente. Esto es lo que ha entrado en crisis.

Dos formas de la sensibilidad frente al tiempo, apoyadas en experiencias completamente diferentes, coinciden en el desacuerdo con la temporalidad formal de las instituciones. En ellas, todo transcurre de modo demasiado lento, con independencia de cualquier objetividad que pueda medirse contra este juicio. La política y la administración son institucionales. Por lo tanto, carecen de dos cualidades: como instancias mediadas, no tienen la inmediatez imaginaria de los medios audiovisuales (y sin duda aquí hay una paradoja del sentido común: lo completamente mediado se manifiesta como lo más inmediato); como instancias formales, establecen etapas y plazos, destruyen la idea de un “ahora ya”.

Así, es inevitable que la política sea depreciada. Se dirá que las razones de su crisis no son tan abstractas como las de una concepción del tiempo, y es cierto. Pero comencé por allí porque ya hemos escuchado suficientes lamentos sobre las crisis de la representación y el consiguiente desinterés de los ciudadanos, etc. Por otra parte, aunque los políticos no fueran corruptos, de todos modos se ajustarían a los mecanismos institucionales de la política.

Vuelvo a los mensajes de la industria comunicativa para examinar un poco más el problema. En cuanto reorganizadores del mundo de las ideas, los actores de esa industria tienen planteada una fuerte competencia con la política, como esfera donde también se construyen opiniones, figuraciones y proyectos. Sin duda, desde su surgimiento, la

esfera pública tuvo al periodismo en su centro: publicidad de la opinión, control de la política y periodismo son inescindibles.[146] La historia política de la modernidad pasa por el periodismo y puede leerse allí no solo como información de los hechos, sino como construcción de los escenarios y, en alguna medida variable, de sus actores. Los ejemplos son muchos y de lo mejor que ha producido la historia cultural.

Sin embargo, cuando mencioné la reorganización del campo de las ideas por el periodismo, no me refería exactamente a estos hechos establecidos. Antes bien, querría fijar la mirada en algo relativamente novedoso de las últimas dos décadas, las de la transición democrática. Se trata de las industrias informativas como usinas de ideas en competencia con los intelectuales. Creo que esta modalidad es la última oleada de un proceso de democratización cultural, en el que la idea de individuos especialmente preparados para una tarea se enfrenta con la idea de individuos que, con independencia de sus saberes, son iguales por definición. Esta contradicción de la modernidad, la de una igualdad política que contradice las jerarquías, también modernas, del prestigio, el saber o el mérito, no tuvo resolución histórica. Hoy asistimos a una remodelación del escenario donde se jugaba el conflicto.

Una categoría profesional específica, la de los comunicadores de las industrias informativas, ha desarrollado su ideología profesional apoyada en un imaginario poderoso en las democracias: la del poder de la prensa, que no obtendría su legitimidad en el lugar donde debe buscarla la política ni en el discurso que aseguraba el reconocimiento de los intelectuales, sino en la posición dentro del sistema de industrias comunicativas altamente concentradas. Los casos que explican el consenso logrado por el periodismo son bien evidentes, y en la situación argentina de los últimos años pueden mencionarse las coyunturas en que el discurso de las industrias de la información fue un obstáculo bastante poderoso para las desviaciones secretas, mafiosas y corruptas de la política.

La figura del periodista-investigador es, sin duda, clásica. La veneración que rodea a Rodolfo Walsh indica que, en el caso argentino, esta tiene una base política anterior. Sumando un prestigio de ideas al ganado en las investigaciones periodísticas, el periodista-ideólogo articula las ideologías profesionales de nuevo tipo en un discurso en el que la información disputa con la opinión un lugar retórico y argumentativo. El equilibrio casi imposible que la prensa moderna intentó sostener entre estas dos posiciones de discurso se ha inclinado hacia un polo. Curiosamente, esto sucede en un momento en

que los resultados de la investigación periodística juegan con fuerza decisiva en la esfera pública. Con esto quiero decir que el peso mayor de la retórica de la opinión no es un efecto directo de la baja del potencial de denuncia e información. Casi por el contrario, la autoridad argumentativa y de opinión del periodismo se potencia por su capacidad investigativa, aunque no siempre sean los mismos actores los que realicen ambas prácticas.

El periodismo ha sido siempre constructor de opinión. Por lo tanto, la novedad de la situación no está en este rasgo, sino en la autoridad legítima que las opiniones emitidas desde las industrias de la información adquieren sobre las ideas que se difunden para públicos ampliados, y no solo para esos públicos. La relación intensa, y no eventual, de los intelectuales con los medios de información crea un vaivén donde las figuras tienden a superponerse. Este rasgo tiene una cualidad que podría llamarse posmoderna, en la medida en que erosiona la autoridad de los intelectuales típicamente modernos y establece modalidades plebiscitarias de legitimación de las posiciones.

La figura del intelectual y la del periodista compiten en un escenario que antes solo compartían ocasionalmente, aunque por lo general se prefiera no hacer referencia a esa pugna por temor a la fuerza de las industrias de la información o por voluntad de no trazar una distinción entre categorías (esa indistinción entre ambas sustenta el imaginario del nuevo periodismo y también la fascinación mediática de los intelectuales).

Entonces, reorganización de la cultura por la dimensión audiovisual (como se dijo en los últimos años) y, sobre todo, reorganización del mundo de las ideas por la hegemonía de las industrias de la información. Un rasgo no secundario de estos procesos finiseculares es que está en baja la credibilidad del discurso intelectual puro y duro, como está en baja la credibilidad del discurso político. Hoy los políticos quieren hablar como hombres y mujeres de la calle. Los intelectuales, cuando pueden, hablan como comunicadores. De todos modos, intelectuales y políticos, figuras de la modernidad, son menos creíbles que los medios y sus estrellas.

No es necesario pensar demasiado para agregar otro dato a este escenario: el derrocamiento (definitivo por el momento) de cualquier idea o ilusión vanguardista, tanto en el campo político como en el intelectual. Sobre esto, los discursos posmodernos y antiintelectuales han sido tan activos como los discursos intelectuales populistas. Y han pesado tanto como el autoritarismo del que se acusa a las vanguardias políticas en los últimos años, especialmente por la incompatibilidad de

formas vanguardistas en un contexto democrático y la igualación, un poco demasiado sencilla, de vanguardia y jacobinismo. La consecuencia (quizás no deseada pero, aun así, inevitable) es un compacto de discursos que tienen pocos rasgos diferenciales. Alguien podría pensar que solo en sus márgenes extremos el discurso político se vuelve intensamente significativo. Sería reconfortante que así lo fuera. En realidad, en esos bordes, el discurso no innova respecto del pasado, con el agravante de que la situación ha cambiado tanto que ya nada puede entenderse en esos términos.

Tal vez la única cuestión realmente innovadora de las últimas décadas haya sido, en el plano nacional, la centralidad de los derechos humanos; y, en el plano internacional, el establecimiento de la extraterritorialidad para los delitos en contra de esos derechos. Si tuviera que designar lo verdaderamente nuevo del fin de siglo, aquello que con alguna probabilidad será importante en el paisaje futuro, este sería el tema. No son los partidos políticos los creadores de la cuestión, pero es indudable que el poder político y los gobiernos todavía son los instrumentos fundamentales para un cambio que primero fue ideológico-cultural y solo después se impuso a la política.

Lo que en política se llama "competencia por el centro" también es un rasgo cultural contemporáneo. Sin embargo, en ese centro hay temas que impactan profundamente las ideologías y los imaginarios (a veces como cuerpos de ideas, a veces como certidumbres vividas y formas de los deseos). El antiautoritarismo no es una inflexión solo política. Es, muy centralmente, una actitud cultural que ha marcado lo que se conoce como culturas juveniles. De examinarse todas las consecuencias de este rasgo, sin prejuicios optimistas, podría decirse que el antiautoritarismo es una forma del liberalismo negativo del fin de siglo: un liberalismo que promueve el despliegue de los derechos individuales, sin proponer una trama de derechos que deben ser producidos de manera positiva y colectiva. La "cultura juvenil" es antiautoritaria básicamente en este sentido restringido: puede promover los experimentos más interesantes en el plano de la moral y la ética, y también el indiferentismo y el qualunquismo.

Hay un liberalismo antiautoritario propio de sociedades atomizadas, fraccionadas en tribus culturales, tan tolerantes de la diferencia como despreocupadas de las diferencias sociales y económicas que todavía siguen los clivajes de la injusticia y la inequidad. "No hay drama" es una expresión tanto de un ánimo tolerante como de la precavida distancia de todo conflicto colectivo que toman actores perfectamente dispuestos, en cambio, a las competencias individuales. El liberalismo económico atomizador de cualquier sentido de pertenencia social se

encuentra con el discurso liberal o las sensibilidades liberales. Dentro de este marco cultural, la política puede disolverse (como se disuelve en el imaginario multiculturalista anglosajón) en el cultivo de las diferencias infinitamente multiplicables, en el cual se pierden todos los anclajes simbólicos de cualquier sujeto colectivo, salvo el que pueda construirse sobre la base de particularidades. (Lo hemos visto reiteradas veces en estos años, cuando fracciones mínimas dentro del espacio urbano hacen reclamos intolerables para lo que institucionalmente podría considerarse un bien común más amplio; bien común que estas fracciones dicen respetar, pero que sin excepción colocan detrás de lo que conciben como sus propios derechos).

En este clima, crecen las promesas de la posmodernidad mediática. Sin duda, viviremos en un mundo de pantallas donde, dentro de algunos años, es probable que ya no tenga sentido diferenciar medios de comunicación, porque todos compartirán el espacio virtual. Los hechos culturales de la última década son la circulación virtual de los impresos, en especial la accesibilidad de los grandes diarios y revistas, y el crecimiento fulminante de las bibliotecas electrónicas. Naturalmente, hay que hablar de internet. El mayor malentendido respecto de la red (un malentendido que suscriben quienes no navegan y sobre el que no se pronuncian los propagandistas) es que lo verdaderamente necesario para navegar en ella es una capacidad muy alta de lectura y habilidades conceptuales y sustanciales para la búsqueda. Encontrar algo en la red es bastante complicado, a menos que solo sea cuestión de usar decenas de minutos para bajar el último corte de una banda de rock o la última foto de una star. Por el momento, en vez de una subordinación de la capacidad de lectura a otras capacidades, la red es una inmensa masa de texto cuyas jerarquías sintácticas y semánticas son invisibles y difíciles de hipotetizar. Extraer algo de la red es muchísimo más complicado que extraerlo de cualquier otro sistema de referencias conocido, precisamente porque el “árbol” sintáctico del sistema no tiene ningún mapa previo a la exploración; esta última traza el mapa y establece el sistema sintáctico. Soslayar algunas conexiones, por ignorancia o por distracción, puede frustrar cualquier búsqueda que supere los límites de algunas páginas en particular.

El segundo rasgo de la red tiene que ver con la virtualidad de su “árbol”. Se presupone que ese árbol invisible, solo producido en la trayectoria misma, no tiene jerarquías sintácticas que se correspondan con las jerarquías culturales: el artículo pésimo de un profesor ignoto está allí tan accesible como la última traducción de un clásico o las sorprendentes conferencias de un filósofo transcriptas por sus alumnos. Nadie certifica

nada. Por eso se dice que la red es democrática. Pero cada uno entra en ella con lo que tiene y saca de ella en proporción a lo que sabe. En este sentido, más que la imagen de la democracia igualitarista, la red monta el drama de los intercambios simbólicos en un espacio donde los que intervienen no son iguales. La ficción de la igualdad es tan necesaria a la ideología de la red como a la del mercado, y funciona de manera tan desigual como los intercambios mercantiles. Indudablemente, el resto es fascinante: diálogos en los chat rooms, infinitas listas de correo y grupos de afinidad, juegos en tiempo real con adversarios desconocidos, más información que la que nadie puede leer en el tiempo que le dedica a leer información; y una presión al consumo simbólico, no solo en los cientos de banderas que nos conducen hacia el mercado bien real que funciona como un dios omnipresente en cada uno de los puntos de ese espacio que parece no tener límites.

Pero si después de admirarnos como buenos provincianos del futuro, como aldeanos deslumbrados, examinamos el tópico optimista sobre la democracia de la red, podríamos ver que no hay razón para suscribir ese optimismo ni para refutarlo. Por lo menos no dentro de internet. Todos los principios están fuera de ella, en los sistemas que se elijan o se impongan para acceder a las destrezas que la red reclama como indispensables. Se trata de leer y no, como podría aparecer ante una fantasía adolescente, de deslizarse de imagen a imagen. La red no es un videoclip y, si se la mira como tal, se encontrará en ella tanto como si se mirara un videoclip pensando que es un film de Tarkovski. Daniel Link ha observado, con exactitud, que, por el momento, internet es un espacio cuyo uso eficaz es predominantemente académico.[147]

Al imaginario cultural le encantan las ensoñaciones técnicas (este fue un rasgo de todo el siglo XX que parece prolongarse hacia el XXI, incluso cuando la técnica es considerada peligrosa o amenazadora, como en muchas de las variantes más románticas del ecologismo). Por eso, la red ha impactado tan profundamente en todas partes, incluso en un país como este, donde menos del 1% de sus habitantes tiene acceso a internet (y ese índice concentra a profesionales y capas medias altas). Lo que impacta a casi todo el mundo es la potencia de lo que internet produce como temas culturales. ¿Cómo ocuparse de que las bibliotecas públicas tengan libros (se preguntan en lugares intensamente dedicados a ellas como Inglaterra) si, de un día para otro, la red volverá innecesario todo? No querría repetir que el libro es un invento perfecto y que, como otros inventos, es poco probable que sea desalojado (a nadie se le ocurrió dejar de hacer autos después de viajar algunas veces en avión, ni destruir las radios cuando llegó la televisión). De todos modos, aunque en el futuro no hubiera un solo libro, seguiría siendo indispensable leer de manera cada vez más

rápida y diestra.

La red no representa el ocaso de la cultura del libro, o, por lo menos, aunque desapareciera el libro, todavía no anuncia el reemplazo de la cultura de lo escrito. Quizás en contradicción con los imaginarios culturales futuristas, la cultura de la letra sea un campo de conflictos decisivos y de capacidades todavía no agotadas para la redistribución de lugares sociales. Aunque la sensibilidad fin de siglo se distinga por su concentración en los acontecimientos más publicitados de la virtualidad, los límites culturales todavía están relacionados con la hegemonía de las instituciones y el reparto de bienes simbólicos sobre bases materiales. La ampliación de la democracia por un camino simbólico presupone grandes iniciativas institucionales. Todavía son los gobiernos quienes tienen una capacidad decisiva o una ausencia tan injusta como culpable.

Una cosa es la sensibilidad epocal que goza o se aterroriza con los grandes relatos de una tecnología cada vez más desmaterializada y otra es la realidad de sociedades donde, en el transcurso de las últimas décadas, como ha sucedido en la Argentina, los hijos van a poseer menos conocimientos que los padres,[148] contradiciendo lo que fue el impulso democratizador de la primera mitad del siglo XX. Sin duda, parece agradable la ensoñación futurista de que es necesario saber muy poco para saberlo todo, de que todos somos menos que niños y nos admiramos como nuestros abuelos frente al relato de una tecnología que seduce porque asegura transmitirnos, en la intimidad frente al resplandor de una pantalla, el futuro. Esto, como todo sueño social, habla de realidades y deseos.

Justamente, la tensión entre límite material y deseo es lo que puede impulsar un horizonte de transformaciones que ya no podemos pensar como la respuesta futura, completa y definida a las contradicciones presentes, sino como un principio móvil cuya materia es el conflicto. Un horizonte móvil de transformaciones se diferencia de una utopía compacta cuya inefectualidad dispara, como reacción, el tono quejumbroso del mesianismo o el lamento por lo que no fue. No habrá futuro sin la refutación de una realidad que los discursos del capitalismo concentrado postulan como única. Si aceptamos este curso mecánico e ineludible, comenzamos a vivir nuestro presente como un tiempo de descuento. Frente a esta alternativa, no es sorprendente que, al lado de los imaginarios utópicos de la virtualidad, aparezcan las realidades fracturadas y deshechas de la sociedad donde vivimos. Y pasamos de uno a otro escenario, de internet a las ciudades destrozadas por la inseguridad y las comunidades hundidas como remanentes de una prehistoria industrial.

Una capacidad imaginativa que no quede presa de esta disyuntiva implica que cultura y política puedan moverse en la anticipación del futuro, sin recurrir a relatos cerrados, más propios de la literatura de anticipación que del modo en que las sociedades encaran los cambios, incluso aquellos que parecen completamente impuestos por esas dos manos de bronce, la del mercado y la de la tecnología. Lejos de la nostalgia por un pasado que, en este fin de siglo, sabemos que se clausuró hace más de una década, y críticos también del oportunismo que busca en el presente la seguridad de que todo va para mejor. ¿Podrá la cultura del nuevo siglo crear sus imágenes de sociedad futura tan eficazmente como lo hizo la primera mitad del siglo XX? Y si la respuesta es afirmativa, ¿podrá librar a esas imágenes del determinismo, el vanguardismo y el hegemonismo que las volvió odiosas para millones?

▪

[143] Véanse P. Burke, La cultura popular en la Europa moderna, Madrid, Alianza, 1991; y M. de Certeau, "La belleza del muerto", en La cultura en plural, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

[144] K. Kraus, Contra los periodistas y otros contras, Madrid, Taurus, 1981.

[145] Incluida en Never Mind the Bollocks (1977).

[146] J. Habermas, The Structural Transformation of the Public Sphere [1ª ed. alemana: 1962], Cambridge, MIT, 1989 [ed. cast.: Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública, Barcelona, Gustavo Gili, 1981].

[147] D. Link, en Radar Libros, suplemento de Página/12, Buenos Aires, 1999.

[148] G. Jaim Echeverry, "En la cornisa", La Nación, Buenos Aires, 6 de octubre de 1999.

Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía

[2002]

Tiempos

Fue un éxito editorial, aunque, con austera prudencia, la segunda edición de Paidós declara una tirada de tres mil ejemplares. Se trata de las mejores ventas y no solo de un succès d'estime en la prensa local, donde (con el entusiasmo por la novedad, que es un destino del periodismo) se publicaron diversas y parecidas entrevistas a los autores. Al hype (para decirlo con la palabra que usan los estadounidenses cuando quieren designar el entusiasmo producido por la publicidad) de los titulares y el centimetraje de los comentarios, se agrega lo que sobre Imperio[149] puede encontrarse en internet: gran repercusión en lengua inglesa, ecos más moderados en Italia y, naturalmente, en Francia, que es siempre un poco mezquina cuando se trata de consagrar a extranjeros.[150] En esos dos lugares, Toni Negri es un personaje conocido, parte de la ola contestataria de los años sesenta, respetado sin duda, pero menos héroe romántico o profeta de la nueva era que en los Estados Unidos, donde la figura de un dirigente de Autonomia Operaia, injustamente encarcelado y perseguido, cuya condena todavía no ha terminado, tiene el aura del revolucionario itinerante, político y filósofo. Especie posmoderna de Lenin que ha leído a Deleuze, especialmente atractivo para quienes no leyeron a Lenin. De esto no es culpable el propio Negri, sino una cultura poco familiarizada con el tipo de militancia que él representa.

Además, la llegada de Imperio fue precedida por la repercusión de Paolo Virno y su revisión filosófica del concepto de multitud, también por cierta moda de Spinoza perceptible en la filosofía mundana. Lo que no deja de sorprender es que Imperio parezca tan novedoso, como si sus lectores estuvieran por primera vez frente a un libro de teoría política revolucionaria, como si nunca hubieran leído la prensa más o menos progresista (digamos, del tipo de Le Monde Diplomatique) o como si los

nombres de Deleuze y Homi Bhabha o la palabra "biopolítica" garantizaran la novedad de ese discurso. Todo lo anterior salta a la vista pero no alcanza para explicar la repercusión de Imperio. Por lo tanto, tomando estas cosas en cuenta, hay que buscar también por otro lado.

El impulso generoso de Imperio es la necesidad de que el futuro no sea solo una insistencia del presente, tanto en los países ricos como en los pobres, sino un tiempo de innovación. Nos promete el surgimiento de un sujeto histórico que inexorablemente, por condiciones materiales y simbólicas, cambiará un tablero que desde hace por lo menos dos décadas está dominado, en el mejor de los casos, por el reformismo y, en el peor, por el pensamiento conservador. Nace un nuevo sujeto histórico de quien podemos esperar una transformación radical. El mundo del Imperio se convertirá en el mundo de la Multitud. Existen fuerzas sociales que, sin saberlo hoy, causarán el derrumbe de una arquitectura económica y jurídica que parece invencible. El consenso que presidió la globalización caerá por la presión y la acción de las nuevas multitudes globalizadas. Lo que actualmente parece una lucha dispersa se revela como la nueva forma de las luchas futuras.

Este mensaje optimista, condensado en las últimas páginas de Imperio, no puede sino encontrar a miles que desearían creerlo. En el umbral mismo de los nuevos tiempos que se vislumbran, ¿qué progresista, hoy desesperanzado, está dispuesto a rechazar estas noticias sobre el futuro y estos anuncios de que la aparente dispersión de las luchas contemporáneas encuentra su secreta unidad en las multitudes globales? En plena atomización de las iniciativas públicas, cuando la política tiene su sede muy lejos de aquellos que dice representar y las cuestiones económicas muestran la incomprensible complejidad que multiplica la influencia de los sindicatos de poderosos, Imperio ofrece una visión en la que las cuestiones se ordenan según esquemas que, aunque parezcan nuevos, en realidad tocan una adormilada memoria marxista y, en muchos países, también una memoria más populista que democrática.

En efecto, frente a la democracia de las instituciones y los procedimientos que, sobre todo en América Latina, han dado claras muestras de su fracaso económico, y también político, Imperio no insiste en el perfeccionamiento de un sistema del cual casi todo el mundo tiene buenas razones para desconfiar, sino en la creación de un mundo nuevo donde la política recobrará la inmediatez perdida (o que nunca tuvo). Será posible fundar una Nueva República. No es extraño que este mensaje suene especialmente atractivo en lugares como la Argentina, donde todas las salidas parecen cerradas.

A diferencia de otras vetas de la tradición marxista,[151] Imperio no se

ocupa (ni podría ocuparse) del momento táctico. Tampoco se preocupa por establecer una dirección estratégica, porque ella está garantizada por la teleología de la globalización y de su hija vengadora, la multitud. En esos dos aspectos, pide una confianza en la autoproducción política, apoyada en el carácter inevitable que atribuye a ese impulso. Y, al desentenderse del momento táctico, no exige de sus lectores ninguna resolución política inmediata. Las cosas se desarrollan más allá de las voluntades, y la discusión sobre lo que debe hacerse no tendría mucho lugar en una historia en que la globalización ya ha engendrado las fuerzas que la destruirán. Limpiamente, Imperio refuta cualquier perspectiva "leninista", en el sentido de la construcción de algún aparato político de dirección. Tampoco podría decirse que opta por una salida "movimientista", porque la multitud se territorializa y desterritorializa en una escena mundial donde las redes que unen los puntos son producciones dinámicas del movimiento mismo. Es claro que una teoría como la de Imperio no está en condiciones de responder a exigencias que parecerían demasiado "clásicas". Difícilmente podría esbozarse el momento táctico, más allá de la certeza de que "para combatir contra el imperio, hay que hacerlo en su propio nivel de generalidad e impulsando los procesos que ofrece más allá de sus limitaciones actuales" (p. 186).

Los autores de Imperio tienen la seguridad de quien está recorriendo, en términos filosóficos, una historia ineludible. En el pasado, la modernidad; en el presente, la posmodernidad globalizada; en el pasado, el capitalismo; en el presente, la sociedad informatizada; en el futuro, la nueva sociedad que producirá la multitud. Esta teodicea del proletariado global tiene una inevitable determinación. La sencilla línea narrativa presenta un mundo que se mueve al unísono de la globalización, por encima de las particularidades regionales y culturales. Hay algo en esta sencillez que evoca la confianza en el progreso atribuida a los esquemas filosóficos de la Ilustración. Imperio muestra el temperamento de la fe progresista que parecía ausente del imaginario contemporáneo. Sin embargo, este sentimiento simple, que despierta en todos nosotros la nostalgia de momentos políticos plenos, tiene una forma expositiva convulsionada.

Rizoma

Es imposible no hacerse una pregunta por la forma. Toni Negri y Michael Hardt han escrito un texto que es un árbol pero parece un rizoma.[152] Un rizoma desafía siempre la lógica de las direcciones

únicas y las oposiciones binarias, porque a diferencia de la raíz o del árbol (que responde a la misma morfología que sus raíces), no tiene puntos en los cuales se produzcan bifurcaciones. En el rizoma, nada se divide en dos, ni un par de opuestos se unifica. Por el contrario, el rizoma crece en el aparente desorden de lo múltiple, que nunca puede reducirse a uno. Sus segmentos son siempre líneas de fuga que no se alejan de un centro, como las ramas de un árbol, sino que (al ser el centro una ausencia, algo que la forma rizomática expulsa) se remiten, nuevamente, unas a otras; por eso, sus estratificaciones nunca forman una estructura jerárquica y nunca responden a una organización dual. En la línea de fuga, vuelve el todo rizomático. La dinámica del rizoma es la de una recomposición permanente: como la multitud, no tiene centro, exterior ni interior. Se entiende que la lógica del rizoma es la forma del rizoma, y viceversa.

Con el libro de Hardt y Negri sucede algo extraño. Su composición es rizomática pero su tesis responde a la sintaxis del árbol, gobernada por un conflicto (un solo conflicto, aunque despliegue innumerables diferencias). ¿Por qué digo que la composición es rizomática? Quizás podría señalarse, simplemente, que el libro primero produce el efecto de una fuga infinita, mil mesetas teóricas y filosóficas cuya expansión no es detenida por un principio compositivo, cuyos temas migran de un capítulo a otro, se tocan para separarse, reaparecen sin concluirse. Pero la definición inicial de lo que es el imperio no se complejiza ni se despliega, sino que se reitera hasta las últimas páginas de la última parte, como si poco hubiera sucedido en el medio ("su proceso de construcción llega a ser el proceso de su derrocamiento", "El imperio crea un potencial para la revolución", etc., como vemos en pp. 59 y 359). Hardt y Negri dicen siempre lo mismo, pero la forma de eso mismo ha recorrido una multiplicidad rizomática, con todas sus mesetas: jurídica, filosófica, política, económica, social, cultural. En ese recorrido, el imperio está idéntico a sí mismo al principio y al final. Este podría ser un mérito del libro: su sencillez conceptual, su lógica histórica simple. Pero entonces, ¿por qué su movimiento por lo rizomático y su nomadismo teórico?

Para decirlo de otro modo, el libro-rizoma (el "caosmos" de Deleuze y Guattari) no puede prescindir de la multiplicidad ni ajustarse a una sola tesis, ya que no tiene raíz que asegure genéticamente su unidad. Cada punto es jerárquicamente idéntico e infinitamente diferente. Por cierto, el rizoma no puede resumirse en ninguno de sus puntos, porque su dinámica espacial (o conceptual, en este caso del libro-rizoma) rechaza la síntesis, el uno, la reducción lógica del principio de identidad o un mero despliegue de diferencias reconducibles a una lógica unificadora. Si Mil mesetas es un libro-rizoma, Imperio parece un rizoma por sus mesetas que renuncian a

un ordenamiento jerárquico, filosófico o histórico. Sin embargo, esta dinámica es dominada y reducida. Imperio se deja resumir, y su multiplicidad resulta de su liberal política de citas.

La hipertextualidad de Imperio quizás sea más verdadera que su apariencia rizomática: una lectura del libro podría ser la de sus citas. Imperio organiza un recorrido por varias bibliotecas (entre las que se diferencian, proponiendo al lector curioso un juego de adivinanzas, las bibliotecas de Negri y Hardt, del italiano marxista de los años sesenta y el académico posmoderno de los años noventa), clásicas, modernas, posmodernas, poscoloniales, con la notoria ausencia de la sección latinoamericana.

De todas formas, no sería justo criticar a Imperio solo por no ser lo que no se propuso ser. Negri y Hardt no quisieron escribir un libro como Mil mesetas. Les resultó un libro con un solo argumento fundamental, que se expone rizomática y desordenadamente en diversos territorios. Esa forma del libro no oculta la centralidad de su tesis. Es probable que el efecto-rizoma atraiga a un grupo de lectores y aleje a otros. Los primeros reconocen en la hipertextualidad de Imperio las mesetas de sentidos en fuga: constitución, sistema jurídico, institución de los valores, Estado, modernidad, posmodernidad, globalización, multitud. Los segundos se quedan observando la reiterada unicidad de la tesis, pese al estallido de las citas. Si una síntesis fuera posible, diría: composición en deriva rizomática y unidad conceptual.

Una filosofía de la práctica

Hardt y Negri se proponen una tarea clásica expresada en términos que también lo son:

Lo que aparece aquí no es una nueva racionalidad; se trata de un nuevo panorama de diferentes actos racionales: un horizonte de actividades, resistencias, voluntades y deseos que repudian el orden hegemónico, proponen líneas de fuga y forjan itinerarios constitutivos alternativos. Este sustrato real, abierto a la crítica, examinado por el enfoque ético-político, representa el referente ontológico real de la filosofía o, mejor dicho, el campo propicio para una filosofía de la liberación (p. 70).

Como en este “panorama de diferentes actos racionales”, las luchas “han llegado a ser casi incomunicables” (p. 65); la filosofía de estas prácticas debe restablecer un todo que es invisible para cada uno de los actores implicados en ellas. O, para decirlo con las palabras que Hardt y Negri utilizan casi doscientas páginas después: así como Marx y Lenin estudiaron el capital, hoy debe trazarse un esquema teórico que “coloque a la subjetividad de los movimientos sociales del proletariado en el centro del escenario de los procesos de globalización” (p. 221).

La filosofía revolucionaria debe proporcionar el discurso de una práctica que no sabe de sí, ya no por alienación moderna, sino por dispersión posmoderna. En verdad, esta filosofía, más que los desarrollos teóricos del marxismo, recuerda la función que Zygmunt Bauman atribuye a los intelectuales-intérpretes. Visto que “las luchas que se libran en otras partes del mundo y hasta nuestras propias luchas parecen escritas en un incomprensible lenguaje extranjero” (p. 67), la teoría debe comunicar estas “singularidades”. Esa filosofía propone el manifiesto de una “teleología materialista” que comunique a la multitud-sujeto con su objeto: la liberación cosmopolítica. Y no se equivoca quien se apresure a pensar que esta ha sido una problemática de la teoría política revolucionaria en el último siglo.

De todos modos, no podría impugnarse la tarea que se adjudican Negri y Hardt solo porque otros ya la hayan intentado durante décadas. “¿Cómo puede encontrar su príncipe el esfuerzo de salvar la distancia entre la formación de la multitud como sujeto y la constitución de un aparato político democrático?” (p. 74). Gramsci se preguntaba por el príncipe moderno (el partido); Hardt y Negri se preguntan por el príncipe posmoderno (la coordinación virtual del movimiento de la serpiente-multitud). La pregunta necesita un recorrido histórico. Hardt y Negri ofrecen un sintético resumen de la historia europea de los últimos siglos, donde sería demasiado fácil señalar el esquematismo que recuerda el de las etapas de los manuales de materialismo histórico (¿quién que haya leído alguno no recuerda para siempre que el Estado-nación, después de Termidor, encarna la dominación burguesa?, ¿y que hubo una “primera” modernidad revolucionaria y una “segunda” modernidad reaccionaria que reprimió las fuerzas desatadas por la primera?). En este repaso de la historia, cuando Hardt y Negri arriban a los nacionalismos, los describen como entramados de principios revolucionarios y reaccionarios; la conclusión es que los Estados-nación poscoloniales terminan necesariamente subordinados a la lógica del capital. Con el destello

anarquista que le da tono romántico a muchas páginas de este libro, concluyen que “el Estado es el regalo envenenado de la liberación nacional” (p. 131).

De todas formas, el veneno de este regalo está perdiendo mordiente y los Estados-nación, fundados por los procesos de liberación o poscoloniales, hoy están dando paso a las nuevas formas de soberanía imperial. No hay que preguntarse demasiado por qué esta afirmación, leída en la Argentina que debe obedecer al Fondo Monetario Internacional, suscita simpatía y también alivio, ya que la soberanía imperial encuentra en la multitud su pura negatividad. Si la “soberanía imperial” no es una categoría que Negri y Hardt apliquen con intensidad al análisis de algunas realidades concretas, de todos modos parece captar una red de intereses supranacionales e instituciones supraestatales de la que provendrían los males de las regiones periféricas. Frente a estas instituciones, la multitud. Ella ha sido producida por el movimiento de la globalización, llamado también “imperio” para distinguirlo del viejo imperialismo.

A diferencia de los modernos, de Kant a Foucault, para quienes lo exterior “se construye desde lo interior” (p. 168), en la posmodernidad se ha debilitado la frontera entre “exterior” e “interior”. Asistidos por Guy Debord, Hardt y Negri definen la sociedad imperial como una sociedad de espectáculo donde, al desaparecer los espacios públicos, desaparece el lugar de la política moderna. Apoyados en Jameson (pero también podrían haber apelado a Baudrillard), consideran liquidada la contradicción entre el orden de la sociedad y el orden de la naturaleza. Este nuevo mundo se define por el hecho de que la naturaleza se ha ausentado para siempre, y, con ella, la alteridad radical.

El poder soberano ya no se enfrentará con su Otro ni tendrá que vérselas con su exterior, sino que irá expandiendo progresivamente sus fronteras hasta abarcar la totalidad del globo […] La historia de las guerras imperialistas, interimperialistas y antiimperialistas ha terminado. El fin de esa historia ha dado paso al reinado de la paz. O, en realidad, hemos entrado en la era de los conflictos menores e internos (p. 180).

Si lo que se busca es entender el mundo contemporáneo, no se les puede reprochar solo a Hardt y Negri lo inadecuado de esta descripción. Hace

pocos años, en la estela de un Hegel leído en los think-tanks estadounidenses de relaciones internacionales, Fukuyama logró tanta repercusión como ellos.

Un republicanismo posmoderno

Hardt y Negri se plantean una pregunta verdaderamente interesante: ¿cómo debería ser un republicanismo posmoderno? Sin embargo, la respuesta no es tan interesante: se unen en ella la "voluntad de estar en contra" y la "base de la experiencia vivida por las multitudes del mundo" (p. 199). Ahora bien, la vieja clase obrera de la teoría marxista era pensada como el soporte de una común experiencia vivida: la alienación, la producción de plusvalor y la inclusión en el sistema de fábrica unificaban la experiencia. La posmodernidad de Hardt y Negri se caracteriza, en cambio, por la disolución de estas categorías unificadoras o la inexistencia de alguna otra que garantice ese suelo común. El imperio oprime de mil maneras y la multitud también responde de mil modos diferentes, con luchas que no están comunicadas en el nivel de la experiencia (ni podrían estarlo, salvo en ese espacio comodín que sirve para todo: internet).

En efecto, este es un problema del republicanismo posmoderno, cuyas masas serían multitudes desterritorializadas, en constante movimiento, presionando desde adentro (aunque no haya ni adentro ni afuera), reconstruyendo límites y trazando fronteras desconocidas. La multitud tiene mil caras que no se reconocen entre ellas, pero justamente en la desterritorialización de la multitud posmoderna estaría su fuerza. ¿Cuál sería su manifestación práctica? La deserción, el éxodo, el nomadismo, el equivalente posmoderno de la resistencia por sabotaje que conoció la modernidad. "Las batallas contra el imperio podrían ganarse a través de la renuncia y la defección. Esta deserción no tiene un lugar; es la evacuación de los lugares del poder" (p. 201). Salvo que se trate de una ficción más poética que filosófica, habría que recordar al menos que el chantaje no fue considerado por los "modernos" (sean quienes fueren) como una "noción básica" de la estrategia revolucionaria (a diferencia de la "huelga general", por supuesto).

La deserción recuerda la brillante lectura que Deleuze hace de Bartleby, relato en el cual señala una "lógica de los presupuestos": "Un

jefe ‘espera’ ser obedecido, o un amigo benevolente, escuchado, mientras que Bartleby ha inventado una lógica nueva, una lógica de la preferencia que basta para socavar los presupuestos del lenguaje”.[153] Lo que Deleuze interpreta como un rechazo lingüístico, que excluye cualquier alternativa y produce “el vacío en el lenguaje”, es espectacularizado por Hardt y Negri en la deserción, presión dinámica de territorialización y desterritorialización ejercida por la multitud. Al desertar, la multitud pondría al imperio frente a un vacío donde el orden no es refutado ni negado, sino simplemente tomado como “lo que se prefiere no hacer”.

En su ensayo, Deleuze escribe que Bartleby no puede sino terminar en la prisión “donde muere, de ‘desobediencia civil’, como dice Thoreau, ‘el único lugar donde el hombre libre podrá residir con honor’”.[154] Por eso, concluye Deleuze, “aun catatónico y anoréxico, Bartleby no es el enfermo, sino el médico de una América enferma, el Medicine-man, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros”.[155] En la estela de Bartleby-Thoreau, podría inscribirse la deserción de la multitud, finalmente también ella un acto de insistencia en lo que se es y se desea, un impulso incontenible de movimiento.

Lo que en Deleuze es interpretación filosófica y alegoría cultural, en Hardt y Negri es línea descriptiva y programática. Las diferencias entre esos tipos de discursos son evidentes. Si la pregunta es por un republicanismo posmoderno y en la respuesta aparece la deserción, es casi indispensable volver a la pregunta, pensar que se la ha entendido mal. Sin embargo, la deserción insiste como concepto que interpreta los movimientos poblacionales en términos de una praxis posmoderna y globalizada del no hacer, del no estar donde se ha ordenado que se permanezca. También se la incorpora a una fórmula clásica, la fórmula poética del Manifiesto Comunista: “Un fantasma recorre el mundo y es el fantasma de la migración” (p. 202). De allí la indiferencia respecto de los pasos de la política. El republicanismo posmoderno, tal como la frase de Bartleby, descansa en una ficción de vaciamiento de la acción y de movilidad en el territorio (todo republicanismo descansa en algún tipo de ficción, de relato madre, y este podría ser el de Hardt y Negri).

Tesis y método

Con el tiempo, este libro podrá ser tomado por la historia de las ideas y

reconducido, en un sentido filológico, a su multiplicidad intertextual. Lo que citan Negri y Hardt es tanto que ni los comentarios entusiastas ni las observaciones eruditas han podido situarse más que en algunos de los puntos de un recorrido rizomático o desordenado (corresponde al lector elegir el adjetivo). Si no se celebra Imperio por su apertura teórica, podría juzgárselo como una yuxtaposición fractal de estratos de pensamiento; si no se lo considera un punto muy alto de innovación, podría criticárselo como una masa de temas modernos y sus refracciones posmodernas. Kelsen y Schmitt, Agustín y Maquiavelo, Duverger y Foucault, Homi Bhabha y Walzer, Spivak y Bobbio van de un lado a otro, reterritorializados y migrantes, como la multitud. Ninguno es reconocible por completo, y parecen paseantes extraviados en un paisaje desconocido en sus escritos. Todo es posible. Juzgar esta mezcla como una inconsistencia implica extender el juicio al "método del libro".

El gesto teórico grandioso no es un detalle de Imperio y sería subestimar a sus autores decir que es innecesario. Sin ese gesto, el libro cae para convertirse en un manifiesto, ya no extenso sino corto, sobre las posibilidades revolucionarias encerradas en un presente que a muchos les parece hostil a la revolución. ¿Sería posible este manifiesto sin la teoría que lo rodea? Perfectamente posible. Sin embargo, la fuerza del libro reside en la acumulación argumentativa, en el aparato de notas (a modo de hipertexto heterogéneo en el cual se saludan las familias ideológicas más enemistadas) y en la proliferación rizomática de perspectivas, aunque, como intenté mostrar, un eje ordena las líneas de fuga en una tesis. Lo que se ha escrito en la prensa es un resumen de esta tesis, que no deja nada verdaderamente importante afuera. Si es posible hacer esto con un libro de la extensión proliferante de Imperio, es también porque sus "mesetas" no se fugan rizomáticamente para volverse a cruzar en algún punto inesperado, sino que se articulan con una lógica de hierro.

Negri y Hardt afirman que el movimiento de esta articulación no es dialéctico. Y, en efecto, no lo sería cuando describen a la multitud como lo radicalmente otro, habitante de un espacio ni exterior ni interior al del imperio. Sin embargo, también sugieren lo contrario: "En el imperio, ninguna subjetividad queda afuera y todos los lugares han sido incorporados en un no lugar general" (p. 324). El libro oscila así entre dos caracterizaciones. En una, el nuevo proletariado representa la exclusión; en otra, nada escapa a un movimiento de incorporación planetaria. La definición que está al comienzo del libro sostiene la sistematicidad inclusiva del imperio, en especial cuando se lo describe, usando términos foucaultianos, como "régimen específico de relaciones globales". Si se sigue esta segunda línea, se encontrarán las huellas borrosas de una dialéctica operante en la espectacular topología posmoderna que no se ordenaría por el par exterior-interior. Estas huellas borrosas son las de la tesis marxiana

según la cual dentro del capitalismo, y por el impulso de sus propias contradicciones, se engendran las fuerzas que van a destruirlo. Tanto como Negri y Hardt afirman que la globalización produce al único sujeto que puede negarla, la dialéctica marxiana sostiene el carácter filosóficamente inevitable de la superación de las contradicciones del capitalismo.

De todas formas, Imperio se desplaza en varias direcciones: por un lado, el imperio no "produce nada vital ni ontológico" (p. 329); por el otro, produce identidades y diferencias, cuyo desarrollo deviene "en su propio crítico, y su proceso de construcción llega a ser el proceso de su derrocamiento" (p. 59). En la extensión del libro, se esfuma el contraste entre estas proposiciones que no terminan de ajustarse unas a otras. Sin duda, ni los autores ni su público recibirían alborozados la observación de que se les ha infiltrado la dialéctica, resistida en los barrios fashion de la academia (sobre todo de la norteamericana, donde Imperio ha cobrado varias victorias). Pero si hay allí lectores que no sufran de amnesia, podrán adoptar o rechazar la tesis de Imperio. Lo difícil es no percibir, en la marcha de la globalización hacia su derrumbe inevitable, los fósiles de la dialéctica, como pentimenti filosóficos del texto.

Esta "consolación por la filosofía" abre un imaginario de futuro. Frente al bloqueo del presente, la tesis de Imperio permite pensar que allí donde solo hay clausura puede emerger una nueva sociedad. Resistirse a esta confianza es un acto de masoquismo intelectual ensañado con el imaginario de una transformación al que se refuta desde posiciones "realistas" que solo ven en el presente un camino hacia su repetición expandida. La narración optimista le da a Imperio su ocasional inspiración de novela filosófica; pese a la fragmentación de las perspectivas, una fuerza impone su dirección al movimiento de las cosas de este mundo y, pese a la aparente atomización del sujeto multitud, un mismo desplazarse zigzagueante le da la unidad que tiene ante los ojos de quienes han descubierto su lógica secreta. Por eso, la multitud tiene la articulación (futura) de un personaje que todavía no sabe que es lo que verdaderamente es. Aunque Hardt y Negri no lo digan de este modo, el proceso de la multitud es el de su autoconciencia. En este sentido, Imperio se confirma como una ficción filosófica que puede juzgarse por su poder explicativo y, tomándole la palabra al libro, también por su poder de predicción.

Sublime y mitológico

La multitud es sublime. No hay que subestimar la irradiación de esta cualidad superior en épocas en que el imaginario político es "hiperrealista" y se atiene a la aceptación de los límites más estrechos. Perdido su potencial de creación productiva de lo nuevo, el imaginario político es administrativo, como corresponde a una administración de la sociedad, donde ella es posible, o de la guerra, donde ella parece inevitable. Lejos de las grandes pasiones políticas, excepto en los rincones donde se enfrentan el nacionalismo, el racismo o el fundamentalismo cultural-religioso, el mundo globalizado se contenta con una expansión irrestricta de la tecnología y del mercado, que son los grandes productores de mitos identificatorios (tribus mundiales de consumidores, tribus mundiales de participantes en las neoculturas técnicas).

A este escenario llega la multitud convocada por Negri y Hardt, arribo que, una vez más, había anticipado filosóficamente Paolo Virno. En su Gramática de la multitud, Virno lee en la tradición de la filosofía política un combate entre dos conceptos, el de pueblo y el de multitud, que desembocó en la marginalización del segundo en beneficio de las cualidades organizadoras y disciplinantes del primero. La fundación de los Estados modernos se hizo bajo la advocación del pueblo y en su nombre, anulando la multiplicidad ingobernable de la multitud que resplandece en los escritos de Spinoza. Sin embargo, escribe Virno, la multitud insiste "en la acción colectiva, en lo que respecta a los asuntos comunes (comunitarios), sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto".[156] Con Spinoza, Virno sostiene que "la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles",[157] tal como el fantasma que Hobbes quiso exorcizar. Para Virno, la multitud no es meramente objeto de una argumentación filosófica contra Hobbes, sino también un principio explicativo de "cierto número de comportamientos sociales contemporáneos".[158]

La irreductibilidad de la multitud al Uno es su cualidad sublime. Incalculable e ingobernable, a-normalizable, indemne a las regulaciones que intentan convertirla en sujeto político de la república moderna, la multitud es el cuerpo infinito e ilimitado cuyos límites no se conocen, cuyas leyes no coinciden con las de la república, el cuerpo que se opone a la institución por la pasión y el deseo, la materialidad y la insistencia.

Se podría continuar: la multitud es el anclaje posible de un mito, en el sentido de Georges Sorel; imagen potente, capaz de articularse en diferentes escenas no como concepto social o político, sino como impulso. El mito explica por figuras, por narraciones, y habla con una voz que viene de más allá de la razón, respondiendo a preguntas que

la razón todavía no ha normalizado. Hay una relación especular entre lo mítico y lo sublime político cuya dinámica es impulsada por la cualidad ingobernable de la pasión.

Si bien el estilo del libro de Hardt y Negri es por completo inapropiado para la representación de lo mítico sublime, su movimiento en ondas o mesetas alrededor de la dupla globalización-multitud traza el campo magnético de un sujeto inconmensurable, cuya multiplicidad rechaza la descripción sociológica y la normalización política. Rebelde frente a cualquier institución, la multitud tiene la cualidad de estar más allá de los límites dentro de los que se piensa y se actúa en las repúblicas modernas. En esto es sublime (y también en su ausencia de forma, en su desestructuración original, en la resiliencia a normalizarse en un territorio, en sus virtualidades). Multitudes de migrantes que se desplazan en el mundo globalizado: una imagen que tiene tanto de la ciencia ficción como de la realidad demográfica. De imagen a mito, se cumple un destino figurativo de la multitud, que existe para acabar en un libro, siguiendo así un itinerario llamativamente posmoderno: del mito para la acción al mito para la consolación intelectual. Hardt y Negri responden a una necesidad de época. Y no les faltan motivos para intentar la respuesta, porque en la ausencia radical del mito está el riesgo de una época conservadora. Como sea, en la cualidad de indefinición sublime, también allí, Imperio ha interpelado a sus lectores.

▪

[149] M. Hardt y A. Negri, Imperio, Buenos Aires, Paidós, 2002.

[150] Santiago Kovadloff reseñó el libro para el suplemento cultural de La Nación ("Combatiendo al capital", 15 de mayo de 2002) y adoptó, misteriosamente, un tono de resumen neutro, del que era difícil extraer conclusiones y conocer qué pensaba el autor; Bruno Bosteels, de la Universidad de Columbia, escribió el comentario publicado en Clarín ("Manifiesto para el ciudadano global", 23 de marzo de 2002), y hace allí objeciones inteligentes y perspicaces. Radar Libros de Página/12 publicó reportajes, como todos los medios, y luego una reseña firmada por mí ("Filosofía de la Multitud o cómo derrotar al Imperio", 14 de abril de 2002). Mario Goloboff me acaba de enviar una reseña suya, para la revista Cultura, bien razonada, con objeciones teóricas formuladas con coherencia y apoyadas en lecturas que no se adivinan en todas las efusiones que provoca Imperio.

[151] Por ejemplo, a diferencia de Gramsci, como ha señalado Jon Beasley-Murray en "Lenin in America", Rethinking Marxism, 13(3/4),

otoño-invierno de 2001 [actualmente disponible en].

[152] Esto contradice la idea misma de rizoma, una disposición que no puede ser distinta de lo que su forma indica: "Cualquier punto de un rizoma puede y debe conectarse con cualquier otro punto. Es muy diferente del árbol o de la raíz que fijan un punto, un orden" (G. Deleuze y F. Guattari, Mille plateaux, París, Minuit, 1980, p. 13 [ed. cast.: Mil mesetas, Valencia, Pre-Textos, 2020]).

[153] G. Deleuze, "Bartleby o la fórmula", en Crítica y clínica, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 105.

[154] Ibíd., p. 124.

[155] Ibíd., p. 127.

[156] P. Virno, Gramática de la multitud, Buenos Aires, Colihue, 2003, pp. 11-12.

[157] Ibíd., p. 12.

[158] Íd.

Fuentes

Al otro lado del horizonte. Publicado originariamente en Boletín/9, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp. 16-31.

La literatura en la esfera pública. Conferencia pronunciada en el Coloquio Abralic 2001, UFMG, Belo Horizonte.

Escrituras en guerra. Publicado en Revista de la Biblioteca Nacional, 15/16, Polémicas/Afinidades, Montevideo, 2000.

Marx entre el campo y la ciudad. Panel en la jornada Marx Nace, Teatro Nacional Cervantes, 7 de abril de 2018.

El saber del coleccionista. Conferencia pronunciada en Río de Janeiro y publicada en Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea, VI(1), 2018.

Para pagar una deuda. Conferencia pronunciada en la Universidad de Cambridge, 1992.

W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis. Publicado en Punto de Vista, XXIV(69), abril de 2001 y en Lateral. Revista de Cultura, 8(15), 2002.

La literatura y el arte en la cultura de la imagen. Conferencia inaugural del Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o

público e o privado (Seminario Internacional Fronteiras Braskem do Pensamento), pronunciada en el Auditorio de la Pinacoteca del Estado, San Pablo, el 8 de julio de 2008, incluida en F. L. Schuler y G. Axt (orgs.), Fronteiras do pensamento, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

La duración como arte. Publicado, con el título “La extensión”, en Punto de Vista, XXVII(78), abril de 2004.

Estéticas en el mercado. Publicado en La Nación, 2 de enero de 2010.

La estética de las buenas causas. Publicado en Punto de Vista, año XXIX(85), agosto de 2006.

¿Qué es ser culto? Una pregunta sin muchas respuestas. Publicado en La Nación, 1º de diciembre de 2007.

En busca del aura. Publicado en Revista de Cine, 1(1), 2014.

El pliegue del género. Publicado en Radar Libros, suplemento de Página/12, año IV, nº 164, 24 de septiembre de 2000.

Tiempo presente. Publicado, con el título “El instante y sus visiones”, en Revista Ñ, Clarín, 23 de septiembre de 2001.

Periodismo cultural, literatura contemporánea y nuevos medios de comunicación. Conferencia organizada por Gunter Axt en el II Congresso de Jornalismo Cultural, con el respaldo de la revista Cult, Teatro de la Universidad Católica (TUCA) de San Pablo, mayo de 2010.

Vocación de memoria. Ciudad y museo. Conferencia dictada, con el título “Vacíos de la memoria y fuentes de la historia”, en el Seminario de Antropología Social, Historia de América y África, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de Barcelona, 6 de abril de 2006; más tarde incluida en Ricard Vinyes (ed.), El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia, Barcelona, RBA, 2009.

Sensibilidad, cultura y política: el cambio de siglo. Publicado en el año 2000 en Casa de las Américas, 40(218), y en Comunicación, 112; luego incluido en J. Tono Martínez (comp.), Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía. Publicado en Punto de Vista, XXV(73), agosto de 2002.